

www.kotobarabia.com
كتابات نقدية
144
الجسد
فى
الرواية العربية المعاصرة
د. سعيد الوكيل
www.kotobarabia.com

الجسد في الرواية العربية المعاصرة
قراءة استطلاعية

د. سعيد الوكيل



إهـــداء

إلي النقطة التي فوق النون،

مرة أخري...



كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

ملخص رسالة دكتوراه

الباحث

سعيد أحمد محمود الوكيل

إشراف

أ.د. عز الدين إسماعيل

الموضوع

الجسد في الرواية العربية المعاصرة

الموقع – التعبير - المفهوم

٢٠٠١



Ain Shams University
Faculty of Arts
Arabic Lang. and Lit. Dept.

The Body in the Contemporary Arabic Novel: Position, Gesticulation and Notion

Ph.D. Thesis

Presented by: **SA`EED AHMAD MAHMOUD AL-WAKEEL**

Supervised by: **PROF. DR. EZZ ELDIN ISMA`IL**
Prof. of Literature and Criticism -
Faculty of Arts - Ain Shams University

٢٠٠١

مقدمة

ليس الجسد في التصور الإنساني جسدا واحدا؛ إذ نتفاوت في تمثيله حين نصوغه أو نعبر عنه في الفن والأدب، أو حتى حين نحاول أن نتأمله بوصفه ظاهرة، ومن ثم يصح أن نقول إنه جسد متعدد، أو بالأحري نقول -تأثرا بالروح الصوفي- إنه "جسد اعتقادات".

إن الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسدا واقعيا، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة. ومادمنا قد دخلنا إلي رحاب اللغة فإن باب الاختيارات ينفتح أمامنا علي مصراعيه. فالكاتب يستطيع أن يختار تصورا خاصا للجسد، كأن يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلي مجموعة من الأفكار الإيديولوجية، وهذا ما يحدو الكاتب إلي اختيار لغة بعينها تتناسب مع هذا الاختيار. يتضح هذا جليا –علي سبيل المثال- في رواية "وليمة لأعشاب البحر" للكاتب السوري حيدر حيدر. وقد ينشغل الكاتب بالجسد بوصفه وسيلة للتعبير عن العلاقات الوجودية بالكون والآخر، وربما يستند إلي مصادر عرفانية تؤدي من ثم إلي الإفادة من اللغة في جانبها العرفاني، وهذا ما يظهر في رواية "التبر"للكاتب الليبي إبراهيم الكوني. وقد يحرص الكاتب علي الاعتماد علي الميثولوجيا في بناء نصه، ومن ثم يكون تمثيل الجسد معتمدا علي لغة خاصة تمتح من الأدب العجائبي، مثلما حدث لدي عزت القمحاوي في روايته "مدينة اللذة".

يتناول هذا البحث بالدراسة ثلاث روايات من أقطار عربية مختلفة، ولم يكن الهدف هو البحث عما يتواتر داخل تلك الروايات من ثوابت وعناصر مشتركة، بل عن ملامح التمايز في طرائق الإبداع عبر التمثلات الجسدية، وهي تمايزات تتجاور لتشكل مع مثيلاتها تفصيلا مهما من تفصيلات التصور الجمالي والرؤيوي للإبداع الروائي العربي. ولم تكن الدراسة معنية بالبحث عن رواية بعينها تستجيب للأدوات المنهجية التي اختارها الباحث، أو تكون غنية بما يظن أنه تمثلات جسدية؛ وذلك لأن الباحث ينطلق من أن كل رواية قابلة لأن تدرس بتلك الأدوات، حيث لا تخلو رواية أيا كانت من عناصر وتكوينات تستجيب لمثل ذلك التحليل.

ولقد شهدت السنوات الأخيرة اهتماما من جانب الباحثين العرب بالجسد في الرواية علي نحو خاص، ولكنه علي أية حال ضئيل، إذا ما قورن بالولع الشديد بالجسد في الروايات العربية في العقود الأخيرة. والحقيقة أنه من الصعب أن أقدم هنا حصرا دقيقا بالدراسات السابقة علي عملي هذا، ولكني سأكتفي بالإشارة إلي بعض الدراسات التي تكشف عن مدي التنوع في طرائق التناول، كما تكشف عن اتساع الأفق أمام الباحثين في هذا الجانب.

من الدراسات ما يحلل العناصر المكونة لشبكة التمثيل الرمزي للجسد. وفي هذا السياق نجد دراسة تتميز بالجدية والجدة معا للباحثة التونسية "عروسية النالوتي" حول "تمثّلات الجسد من خـلال الروايـة التونسـية المعاصرة".[1] تدرس الباحثة عدة روايات تونسية، وهي -حسبما ذكرتْ- لم تعتمد منهجا نقديا بعينه، وإنمـا أفادت من أدوات بعض المناهج كالأسلوبية والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي. ويتكون البحث من فصلين؛ الأول منهما يتناول استعارات الجسد والثاني يتناول جسد الاستعارات. وتعرض الباحثة تحـت "اسـتعارات الجسد" موضوعين؛ أولهما نسبة حضور الجسد في الروايات وسلّم تراتب أجزائه، وثانيهما تمـثلات الجسـد الذكوري والأنثوي ومرجعياتها، وهي تعرض كذلك تحت "جسد الاستعارات" موضوعين هما تمثلات الجسـد اللغوي، والنص الأدبي بوصفه جسدا لغويا.

والحقيقة أن هذا العمل الجاد الجديد في بابه يستحق منا كل تقدير، ولن ننحي باللائمة علي الباحثة بسـبب بعض المبالغة في التأويل والتحليل المعجمي، أو الاعتماد الزائد علي الكتابات غير العربية، فربما كان لـذلك بعض ما يبرره، لكن النقد الجوهري الذي يمكن أن نوجهه لهذا العمل الجاد هو أنه يحلل مادته خارج سياقها الإبداعي، حيث يغيب الخيال ذاته، وتتحول الروايات إلي نثار من الكلمات، كما يتم إبعـاد شـبكة العلاقـات الحية للشخوص والأحداث، وبهذا يغيب النبض الحي للأعمال الروائية ذاتها.

ومن الدراسات كذلك ما يهتم بفكرة جزئية يتم تتبعها في سياق بعينه. ومثال هذا دراسة "إلهام سليم" حـول "مفهوم الجسد عند بلزاك"[2]. صحيح أنه بحث يتناول الإبداع الغربي، ولكن يجدر ذكره هنا للتنويه بما تم في سياق بحث الجسد في الإبداع عموما. في ذلك البحث تري إلهام سـليم أن بلـزاك كـان مشـغولا بـبعض الموضوعات الفلسفية التي تجلت في كتاباته، ومن هذه الموضوعات استنزاف الطاقة الجسدية، حيث تشـير الكاتبة إلي تبني بلزاك فكرة أن الطاقة الجسدية التي يزود بها الإنسان محدودة، ومـن ثـم فـإن عليـه أن يستثمرها الاستثمار الأمثل، حيث إن الحياة الكثيفة المفعمة بالفعل الجسدي والتأمل الفكري والشعور المفعـم بالحيوية محكوم عليها بالنهاية السريعة. هذه الفكرة تتتبعها الكاتبة في إبداعات بلزاك، مركزة علـي روايـة الجلد المسحور (١٨٣٠م). لكن هذه الدراسة كما نري تبحث فكرة جزئية في سياق الإبداع الغربي، كما أنهـا لا تكاد تلتفت إلي الجوانب الفنية للعمل الأدبي.

ومن الدراسات كذلك ما ينشغل بالبحث عن خصوصية الرواية العربية، من خـلال فحـص خصوصـية التعبير عن الجسد، بوصفه -أي الجسد- ركيزة الخطاب الثقافي العام. وأوضح الأمثلة علـي هـذا التوجـه دراسة "معجب الزهراني": "تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة "،[3] حيث يتناول ثـلاث روايات هي "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"نجمة أغسطس" لصنع ا

---

(١) عروسية النالوتي: قراءة في تمثّلات الجسد من خلال الرواية التونسية المعاصرة، سبتمبر ١٩٩٣، بحث مقدم إلـي قسـم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة تونس الأولي، لنيل شهادة الكفاءة، إشراف: حمادي صمود.

(٢) إلهام سليم: مفهوم الجسد عند هونوريه دي بلزاك: قراءة في رواية الجلد المسحور، مجلة دراسات عربية، بيـروت، ع٧، مايو ١٩٩٠ م .

(٣) معجب الزهراني: تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، مج ١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨.

إبراهيم. وهو يختزل تلك الروايات في أنها تقدم تمثيلات محددة للجسد؛ فرواية الكوني تقدم تمثـيلا للجسـد الطبيعي-الكوني، أما رواية أحلام مستغانمي فتقدم تمثيلا للجسد الثقافي الاجتماعي، في حين تقدم رواية صنع ا إبراهيم تمثيلا للجسد الفردي المستقل عن الكون والمجتمع. وانتهي الباحث إلي أن البحث النقدي –في هذا الاتجاه- يظل ناقصا، بحكم محدودية المجال النصي، والاتساع المفرط في ميدان بحثي جديد معتم وإشكالي لا يزال ينتظر الجهود والتضحيات من الباحثين.

ومن هذه الدراسات أيضا ما يكاد يقع في توجهه بين توجه معجب الزهراني وتوجه الأبحاث المهتمة بالنقد النسوي. ومثال ذلك بحث "نعمة خالد" المعنون بـ "الجسد الأنثوي في الرواية العربية"، الـذي قدمتـه إلـي مؤتمر "مرور مائة عام علي تحرير المرأة العربية "؛ الذي عقد بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٨، ودرسـت فيـه تمثيلات الجسد عند الروائي السوري نبيل سليمان في ثلاث من رواياته.

ويتبين لنا قلة الاهتمام بالجسد في الرواية العربية من ملاحظة أن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي (الـذي عقد في فبراير ١٩٩٨) لم يتضمن من الأبحاث التي تتناول الجسد في الرواية سوي بحث واحد هو البحـث الذي قدمه الزهراني.

إننا لا نكاد نعثر في خطابنا النقدي حول الرواية علي اهتمام له خطره بالجسد في صوره المتعـددة، وإذا أثار الجسد الاهتمام فغالبا ما يكون اهتماما مختزلا في صورة من صوره، هي صورة الجسـد الرغبـوي-الشهوي الخاص بالمرأة تحديدا؛ وهذا ما يؤكده معجب الزهراني في دراسته المشار إليها؛ حيث تـرد تلـك الكتابات في سياق النظر في "حركة تحرير المرأة "، أو "النقد النسوي "، أو "نقد الإيـديولوجيا الأبويـة "فـي الثقافة العربية. ومن الدراسات التي تمثل هذا الاتجاه دراسة "جورج طرابيشي": "شـرق وغـرب؛ رجولـة وأنوثة "، ودراسة "عبد ا الغذامي": "المرأة واللغة "، ودراسة معنونة بـ "الجسد الأنثوي" لمجموعـة مـن الباحثين والباحثات؛ نشرت بالدار البيضاء في عام ١٩٩١.

وفي وسع المرء -بفضل تأمل- أن يلاحظ أن التعبير بالجسد يقوم بدور شديد الفاعلية في خلـق الـنص وتأويله، وعلي الرغم من هذا لم يلتفت إليه بالقدر الكافي في الدراسات السابقة.

أما فيما يتعلق بالمنهج فإن هذا البحث تتضافر فيه عدة مناهج وفـروع معرفيـة؛ هـي: علـم السـرد، والسيميولوجيا، وعلم النفس المعرفي، والكينزياء (أو التعبير الإيمائي بالجسد) والبروكسيميا (أو علم البونية)؛ وسأعرض لهذا بقدر من التفصيل في التمهيد. ويبدو أن الصعوبة الأساسية في هذا الدرس تكمن في محاولـة تطويع مناهج نقدية متنوعة قد تكون أكثر اهتماما بغير موضوع هذه الدراسة وهو الرواية. ولا يقتصر هـذا الأمر علي الثقافة العربية وحدها بل ينطبق كذلك علي الثقافة الغربية.

يتكون هذا البحث من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. يتناول التمهيد مفهوم الجسد فيلولوجيا، من خلال بحثه وبحث مرادفاته في المعاجم العربية، ثم يتبع ذلك بدراسة الجسد في صورتين تكادان تكونان علـي طرفـي نقيض للوهلة الأولي؛ أعني بذلك التصور الصوفي، والتصور الجسداني المتمثل في الكتابات الأكثر ارتباطـا بالجنس، وأخيرا يتم دراسة الجسد في الخطاب المعاصر.

يختص بعد ذلك كل فصل برواية بعينها؛ فالفصل الأول يتناول التمثيل العرفاني للجسد، من خلال دراسة رواية "التبر"، للروائي الليبي "إبراهيم الكوني"، بوصفها نموذجا لذلك النوع من التمثيل للجسد. أما الفصل الثاني فيتناول التمثيل الإيديولوجي للجسد، من خلال دراسة رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري حيدر حيدر. ويتناول الفصل الأخير التمثيل الميثولوجي للجسد من خلال دراسة رواية "مدينة اللذة" للروائي المصري الشاب عزت القمحاوي. وأخيرا يختتم البحث بالخاتمة التي تلخص مجمل نتائج الدراسة.



صور الخطاب المتعلق بالجسد

إن دراسة الجسد في الرواية العربية المعاصرة يُفترض معها ابتداء أنها تنطلق من منظور حديث لا يُشغل من الجسد بهيئته الخارجية وما يتعلق به من أغراض، بل يُشغل به بوصفه تمثيلا تخيليا لا يستقر علي حالة واحدة بل هو كل لحظة في شأن. فالجسد ليس شيئا نمتلكه، بل هو علامة علي كينونتنا، فبه ومن خلاله نتعرف وجودنا في العالم.(٤) وإذا انطلقنا من قراءة الخطاب العربي التراثي وامتداداته الراهنة لوجدنا مادة غنية بصدد هذه الدراسة؛ ويمكن إغناء الرؤية بمحاولة تلمس مفهوم الجسد في الفكر الغربي قديما وحديثا، ليكون ذلك بمثابة الفضاء الأوسع الذي تتحرك فيه هذه الدراسة.

تحتاج كل القطاعات التراثية الثقافية العربية المختلفة إلي أن يدرس فيها مفهوم الجسد دراسة متعمقة، بوصف ذلك المفهوم جوهريا في فهم الوعي واللاوعي الجمعي لدي العرب.(٥) كذلك يجب دراسة النصوص -بالمعني الواسع للنصوص- بحيث لا يتم إغفال ما هو غير منطوق منها؛ كالرسم والنحت وغيرهما. ويجب كذلك دراسة النصوص المكتوبة وغير المكتوبة، والحرص علي الإبداعات الشعبية المهمشة، كما يجب فحص النصوص العربية لفهم طرائق العرب في التعبير الإيمائي للجسد.(٦)

والحقيقة أن رصد مفاهيم الجسد في التراث العربي في جملته أمر تنوء به الطاقة ويجل عن المقام، ولكن يمكن هنا دراسة التصور العربي للجسد من الناحية الفيلاولوجية، ثم يُتبع ذلك بدراسة الجسد في نوعين من الكتابات يكادان يكونان علي طرفي نقيض للوهلة الأولي؛ أعني بذلك الكتابات الصوفية، والكتابات التراثية المتعلقة بالجنس، وأخيرا يتم دراسة الجسد في الخطاب المعاصر.

---

(٤) انظر:

Jonathan Miller: The Body in Question, Jonathan Cape, London, ١٩٧٨, p. ١٤.

(٥) ألمح إلي مثل هذا علي زيعور في مشروعه الطموح لدراسة الوعي واللاوعي العربيين. راجع كتابه: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩١.

(٦) من النصوص التي يُتوقع ثراءها وإفادتها الحاسمة في ذلك السياق: معجم لسان العرب لابن منظور، وكذلك كتب فقه اللغة؛ مثل: فقه العربية للثعالبي.

أولاً: الجذور اللغوية المتعلقة بالجسد معجميا:

من الطريف أن الاستئناس باللغة معجميا يضع أيدينا علي مفاتيح مهمة وتمايزات فـي الـوعي اللغـوي بالجسد وتجلياته الأخري. فتأمل مادة "بدن" في لسان العرب يوقفنا علي أنها تدور حـول معـاني الامـتلاء والتقدم في السن. كما أن ثم استعارة تخلقت، فأطلق علي الدرع القصيرة لفظ "بدن". وقال "ابن سيده: البـدن الدرع القصيرة علي قدر الجسد، وقيل هي الدرع عامة، وبه فسر ثعلب قوله تعالي: "فاليوم ننجيك ببـدنك"؛ قال: بدرعك، وذلك أنهم شكوا في غرقه، فأمر الله عز وجل البحر أن يقذفه علي دكة في البحـر ببدنـه أي بدرعه، فاستيقنوا حينئذ أنه قد غرق؛ الجوهري: قالوا بجسد لا روح فيه، قال الأخفش: وقول من قال بدرعك فليس بشيء، والجمع أبدان. وفي حديث علي، كرم الله وجهه: لما خطب فاطمة، رضوان الله عليها، قيل: ما عندك؟ قال: فرسي وبدني؛ البدن: الدرع من الزرد، وقيل هي القصيرة منها. وفي حـديث سـطيح: أبـيض فضفاض الرداء والبدن، أي واسع الدرع؛ يريد كثرة العطاء."(٧) لكن ما يلفتنا حقا هو ما بدهنا به ابن منظور في بداية المادة من قوله: "بدن الإنسان: جسده. والبدن من الجسد: ما سوي الرأس والشوي".(٨) هنا نري البدن يعني الجسد بلا تفرقة، لكنه قد يطلق كذلك علي بعض الجسد، وهو ما يشار إليه فيما بعد من أن البدن هـو العضو أو الشلو. لكن ما يهمنا حقا هو استبعاد الرأس من البدن وكأن ثم إلحاحا علي إبعاد عنصر التفكير من ذلك المشار إليه بالبدن.

أما استبعاد الشوي (الأطراف) فإنه استبعاد لما لا يوصف عادة بالسمن والامتلاء. ويرتبط البدن بالامتلاء لأنه -أي البدن- هو الشيء الداخلي أو الجوهر الذي يظهر الامتلاء: قال:

"وانضم بُدن الشيخ واسمألا

إنما عني بالبُدن هنا الجوهر الذي هو الشحم".(٩)

وإذا كان البدن جوهرا لا يظهر بذاته بل تظهر أعراضه، فإنـه كـذلك موضـع الاسـتجابة -امـتلاء وضموراً- لما هو نفسي وروحي:

"والمِبْدان: الشكور السريع السمن؛ قال:

وإني لمِبْدان إذا القـوم أخمصوا وفي إذا اشتد الزمان شَحوبُ"(١٠)

(٧) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي): لسان العرب، ت: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، مادة "بدن".

(٨) نفسه، مادة "بدن".

(٩) ابن منظور، مادة "بدن".

(١٠) نفسه.

وقد اختتم ابن منظور مادته بتأكيد القيمة غير المادية للبدن، إذ جعله بمعني النسب والحسب، مع ملاحظة أن المجاز قد يكون السبب الكامن وراء هذه المماثلة: "وبدن الرجل: نسبه وحسبه؛ قال:

لها بدن عاسٍ ونـار كريمة بمُعتركِ الآري بين الضرائم"[11]

لكننا -من ناحية أخري- قد نري أن طبيعة المادة ذاتها -وما تحمله من قيم مضمرة- كانت وراء ما ترتب عليها من استخدامات مجازية.

هذا عن كلمة "بدن"؛ أما كلمة "جثة" فيكاد ينعقد الاتفاق علي أنها تشير إلي الجسم مُتصفا بالاكتمال في ذاته، منقطعا عن أصله، علي أن يكون في أية هيئة غير القيام. فالقيام يوحي بالثبات والانتماء إلي الجذور واستمرار الحياة، وذلك قياسا علي هيئة الشجرة: "ومعني اجتثّ الشيء في اللغة: أُخذت جثته بكمالها"[12]، "والجثة شخص الإنسان، قاعدا أو نائما، وقيل جثة الإنسان شخصه، متكئا أو مضطجعا. وقيل لا يقال له جثة، إلا أن يكون قاعدا أو نائما، فأما القائم فلا يقال جثته، إنما يقال قمته".[13] ولنلاحظ هنا أن في هذه المادة اهتماما بالهيئة الخارجية فحسب، علي أن يكون ذلك في حالة بعينها.

أما مادة "جسم" -في لسان العرب- فإنها تكاد تدور حول العِظَم، أي الضخامة، والاعتلاء، وبذل الجهد. ويظهر ذلك ابتداء في القول بتجمع الأعضاء المتفرقة معا. فالتجمع معني آخر تطرحه المادة ههنا، وهو ما يبدأ به ابن منظور مادته: "الجسم" جماعة البدن والأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع العظيمة الخلق".[14] "والجُسمان: جماعة الجسم".[15] -أما العِظم فيظهر في قوله: "وقد جسُم الشيء أي عظُم، فهو جسيم وجُسام".[16] "والجسيم: ما ارتفع من الأرض وعلاه الماء"[17] وربما كانت الإشارة الأخيرة إلي الماء مرتبطة بالشاهد الذي أورده، لا بطبيعة المادة ذاتها.

وعلي الرغم من أن المادة تكاد ترتبط بالهيئة العظيمة؛ فإن هناك إشارة إلي البعد العقلي في قوله: "والجُسُم: الرجال العقلاء".[18] لكن هذا قد يكون مجازا مستمدا من العظمة المتجلية في الهيئة الخارجية.

وقد أخذت المادة بعدا مجازيا آخر بارتباطها بمعني بذل الجهد "وتجسمتَ الرملَ والجبلَ أي ركبت أعظمه"[19]، و"تجسمت الأمر وتجشمته، إذا حملتَ نفسك عليه.[20]

---

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه، مادة "جثث".

(١٣) نفسه.

(١٤) ابن منظور، مادة "جسم".

(١٥) نفسه.

(١٦) نفسه.

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه.

(١٩) نفسه.

(٢٠) نفسه.

لكن المادة تحتمل كذلك معني الاختيار والسعي والجذب، حيث يصير الجسم مركزا يجذب الآخـر الـذي يختاره كذلك فيسعي إليه: "تجسمتُ فلانا من بين القوم، أي اخترتُه، كأنك قصدتَ جسمه".[٢١] ويجدر بالـذكر هنا أن هذه المادة تختلط معانيها اختلاطا شديدا بالبدن والجسد والجثمان، حتى إنك لا تكاد تجد لهـا تميـزا، كأنها الأصل الذي يتفرع عنه المعاني الأخري. يقول ابن منظور: "والجسمان: جسم الرجـل. ويقـال: إنـه لتخفيف الجُسمان: وجسمان الرجل وجثمانه واحد. ورجل جُسماني وجُثماني إذا كان ضخم الجثة. أبو زيـد: الجسم الجسد، وكذلك الجثمان، والجثمان الشخص".[٢٢] وبالطبع فإن المساواة بين الجسمان والجثمان ليسـت مستبعدة بسبب تقارب السين والثاء صوتيا[٢٣].

أما مادة "جرم" في لسان العرب فإنها تبدأ بالإشارة إلي معني القطع والصرم، ومنهـا الجـريم والجـرام بمعني التمر اليابس. لكنه ما إن يغادر ذلك ينتقل مباشرة إلي معني الجريمة والتعـدي والـذنب: "والجُـرم: التعدي، والجُرم: الذنب"[٢٤] لكنها كذلك تتجاوز ذلك إلي معني الكفر، وخاصة إذا استندنا إلي السياق القرآني: "وقوله تعالي: (حتي يلج الجمل في سم الخياط وكذلك نجزي المجرمين)؛ قال الزجاج: المجرمون ههنا، وا أعلم، الكافرون؛ لأن الذي ذُكر من قصتهم التكذيب بآيات ا والاستكبار عنها".[٢٥] وقد ترتبط مـادة "جـرم" كذلك بالتكسب والاحتيال.

وأخيرا نصل إلي أن الجِرم، (بالكسر) هو الجسد، وهو ألواح الجسد وجثمانه، وهو البدن. وإذا كان الرجل الجريم هو عظيم الجرم؛ فإن الجريمة –وهي الكلمة التي ستبقي مرتبطة بالذنب- هـي المـرأة ذات الجِـرم والجسم.[٢٦] وحين تتعلق الكلمة بمعني الصوت؛ يتم الإلحاح علي معني الجهارة في الصوت، كـأن الكلمـة تحمل –جوهريا- معني الضخامة والفخامة والامتلاء والتمام: "حوْل مجرم: تام. وسنة مجرمـة: تامـة".[٢٧] ولكن هذا يتعلق فيما يبدو بالمعني الأصلي للمادة وهو القطع؛ أي انتهاء السنة. كما أننا لا نبتعد عـن معنـي السطحية والظاهرية؛ إذ يعني الجِرمُ اللون كذلك. أما حين يتعلق الأمر بشيء داخلي وهـو معنـي الـدفء والحرارة فإنه يتبين عدم أصالة هذا المعني في العربية: "والجرْم: الحر، فارسي معرب. وأرض جرْم: حارة، وقال أبو حنيفة: دفيئة".[٢٨] وهكذا نجد أن مادة "جرم" لا تكاد تتصل بالعلاقة بالآخر علي أي مسـتوي مـن المستويات، حتى حين تشير إلي الذنب، فالآخر هنا مغيب تماما. وحين يتعلق الأمر بالجسد تدور المادة حول المظهر وحده، مشيرة إلي الامتلاء والضخامة علي وجه الخصوص.

---

(٢١) نفسه، مادة "جسم".

(٢٢) ابن منظور، مادة "جسم".

(٢٣) انظر: نفسه، مادة "جسد".

(٢٤) ابن منظور، مادة: "جرم".

(٢٥) نفسه.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) نفسه، مادة: "جرم".

أما مادة "جسد" -من بين المواد التي نتعرض لها الآن- فهي الوحيدة التي تلتصق بالإنسان من حيث ماهيته لصوقا شديدا. فهي مادة تستبعد معني الامتلاء والسمن، وكذلك معني الهيئة الخارجية. ويبدأ ابن منظور كلامه بتأكيد ما نُلمح إليه: "الجسد: جسم الإنسان، ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية.. ابن سيده: وقد يقال للملائكة والجن جسد. غيره: وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الملائكة والجن مما يعقل، فهو جسد."(٢٩) ولنلاحظ هنا تلك الإشارة الخاطفة إلي العقل.

ولا تغفل المادة كذلك الإشارة إلي أن الجسد مما يوصف بالحُسن: "وحكي اللحياني: إنها لحسنة الأجساد، كأنهم جعلوا كل جزء منها جسدا ثم جمعوه علي هذا. ويعود إلي قيمة الحسن تلك في قوله: "وصوت مجسد: مرقوم علي محْسنَة ونغم."(٣٠) ولا يكاد يظهر بُعد مادي لهذه المادة سوي في الإشارة إلي معني الاشتداد واليبوسة، وخاصة إذا وُصف به الدم.

وكما يقول علي زيعور يرتبط الجسد -كما عبرت عنه عبقرية العربية- ارتباطا عميقا بالنفس؛ فاللغة تقول: جاء الرجل نفسه؛ في القرية خمسون نفسا.. إلخ! وهذا يعني أنها اكتنهت منذ القديم توحد الإنسان جسدا ونفسا.(٣١)

وهكذا يكون اختيار كلمة الجسد في هذه الدراسة مناسبا لما نحن بصدد تأمله من تجليات تمثيلية للجسد في الإبداع الروائي العربي المعاصر. وربما تمنحنا دراسة الخطاب الصوفي العربي إضافات أكثر دلالة.

ثانياً: الجسد في الخطاب الصوفي:

يؤكد الفكر الصوفي الجانب الروحي في كل تأمل يتعلق بالجسد؛ فالجسد ليس مادة خالصة، بل هو -عند ابن عربي- "كل روح ظهر في جسم نوراني أو ناري"(٣٢). وتظهر القيمة الخاصة للجسد في العرفان الصوفي إذا عرفنا أن الجسم الإنساني "آخر ظاهر من مراتب الوجود، وهو من أشرف الأجسام لأنه محل كمال الظهور الإلهي؛ إذ يضاهي استواء الإنسان عليه استواء الشأن الرحماني علي عرشه".(٣٣)

ويمكن النظر إلي الجسد –في الخطاب الصوفي- بوصفه حجابا مرحليا، حيث يبدأ الصوفي بالعزلة والزهد لعزل شرط الجسد من منظومة التواصل، رغبة في الوصول إلي الحق، كما يتم التخلص منه في المعراج الروحي سعيا إلي المعرفة. ومن ناحية أخري يمثل الجسد حجابا استراتيجيا يكون بحاجة إلي الاستبعاد بالموت رغبة في الاتصال الأعظم، ويتجلى هذا في سيرة حياة الحلاج والسهر وردي علي نحو خاص، أما المظهر الأخير للجسد فيتبدى في نظر المتصوفة إليه بوصفه مماثلا للكون. ولا شك في أن البحث الدءوب في التصور الجسداني عند المتصوفة يمكن أن يضع أيدينا علي الثراء الخاص الذي يمثله هذا النبع الخصب في تراثنا العظيم.

---

(٢٩) ابن منظور، مادة "جسد".

(٣٠) نفسه.

(٣١) انظر: علي زيعور، ٩٦.

(٣٢) ابن عربي: اصطلاحات الصوفية، ت: عبد الرحمن حسن محمود، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، (د.ت)، ٢٤.

(٣٣) عاطف جودة نصر (تقديم وتحقيق ودراسة): شرح مشكلات الفتوحات المكية لعبد الكريم الجيلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ٦٠.

وإذا كان الأنا الوجودي تجليا من الذات الإلهية، فإن الجسد هو التمثيل المادي لتلك الأنا، وهو الحجاب الذي يجب أن ينقض لتصل التجربة الصوفية إلي ذروتها. "والحجاب نفسه ما هو إلا شرط للحب، ولكن الأنا المخلوق هو عين هذا الحجاب، وهو الذي عليه إذن أن يقبل التضحية بنفسه ويجذب".[٣٤] إن كل ما ذكرناه حتى الآن يمثل الجسد بوصفه حجابا استراتيجيا ينتهي بالموت، لكنه كذلك قد ينظر إليه بوصفه حجابا مرحليا.

ويظهر الجسد بوصفه حجابا مرحليا في أمرين: أولهما التدرج الروحي بدءا بالزهد، وثانيهما التخلص من عناصر الجسد تخلصا تصوريا بالمعراج.

١- العزلة والزهد:

العزلة والزهد قرينان، ونري أوضح مثال لذلك في كتاب ابن عربي "الخلوة المطلقة"، وهو كتاب يرشد المريد في طريقه، اعتمادا علي الرياضة الجسدية والروحية، ويقدم له تعليمات تتصل بالملبس والمشرب والمسكن وكل ما يحفظ الجسد أو ينهكه. وأكتفي هنا باقتباس اليسير لنعرف طرفا من هذه الأدبيات الخاصة بالمتصوفة، التي تقرن الممارسة الجسدية بالروحية: "وليقدم صاحب الخلوة بين يديه صدقة إن كان له شيء. ولو لم يكن له سوي ثوبين يتصدق بأحدهما، أو ثوب واحد يمكن أن يباع بثوبين: يستبدل له بغيره، ويتصدق بما فضل... لا تقلع نباتا ولا تفسد نظامه وترتيبه عبثا... لا تسل حجرا عن موضعه عبثا... والجامع في هذا كله أن لا ترسل شيئا من حواسك عبثا... ثم معرفة الذنوب صغيرها وكبيرها.. وتطهير عالمك الباطني من كل مذموم... ولا سبيل إلي الاضطجاع ولا إلي النوم إلا عن غلبة... ومما يختص بهذه الخلوة وبعض الخلوات ألا يقتل حيوانا أصلا... والصمت شرط لازم لابد منه... وأما الأكل فحده... ألا تجوع الجوع المشغل... ولا تترك الطبيعة تتغذي منك... واعلم أن العطش من الشهوات الكاذبة... فأما صفة البيت المخصوص... : أن يكون ارتفاعه قدر قامتك، وطوله قدر سجودك، وعرضه قدر جلستك".[٣٥]

٢- الجسد في المعراج:

يتم التخلص من عناصر الجسد تخلصا تصوريا بالمعراج، وذلك لطبيعة المعراج المعرفية، ذلك أن "الغاية من المعراج تتلخص في المعرفة، وتحديدا في معرفة أصل الإنسان وتماثله مع بناء العالم. وليست المعرفة المحصلة من المعراج معرفة منبتة الصلة عن الكتاب والسنة، وإنما هي معرفة تأويلية لهما. ويأتي المعراج لتتم المعرفة من خلال التخلص من العلائق الأرضية التي تمثل حجابا علي معرفة الذات الإنسانية، ثم يتم التدرج في معرفة العالم، ثم العودة مرة أخري بعد أن تغير شيء عميق في السالك[٣٦].

---

(٣٤) هنري كوربان: "السهروردي المقتول مؤسس المذهب الإشراقي"، ت: عبد الرحمن بدوي، ضمن: شخصيات قلقة في الإسلام، دار سينا للنشر، ط٣، القاهرة، ١٩٩٥، ١٩٠.

(٣٥) ابن عربي: الخلوة المطلقة، ت: عبد الرحمن حسن محمود، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، (د.ت)، ١١-٢٦.

(٣٦) انظر تفصيل هذه القضية في: سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ٥٠-٥٢.

ما ذكرته من مماثلة بين الكون الأصغر (الإنسان) والكون الأكبر يمثل مظهرا آخر من مظاهر الجسد في الفكر الصوفي، ولقد خصص ابن عربي كتابا كاملا لهذا الموضوع[٣٧]. وهو يشير في كتابه إلي ثنائية (شفعية) الإنسان والكون، لينفرد سبحانه بالأحدية (بالوترية). لقد بدأ ابن عربي تفكيره في هذه المماثلة بأن رأي أن ا قد خلق من كل الثمرات زوجين اثنين، وأن الإنسان من جملة الثمار ينمو كنمائها وينقص كنقصانها ثم يموت كموتها، فتساءل أين قرين هذه الثمرة؟ فوجده في الكون ذاته، "فتتبعنا وجود هذه الحكمة في الإنسان، وتفضيله علي سائر الحيوان، وتقصينا أسراره وحكمه ولطائفه، ورأيناها بأعيانها في العالم المحيط الأكبر قدما بقدم، فلم نزل نقابله حرفا بحرف ومعني بمعني، حتى وجدناه كأنه هو، فعلمنا أن الثمرة الواحدة العالم الأكبر المحيط، والثمرة الأخري الإنسان الذي هو العالم الأصغر".[٣٨]

ويعقد ابن عربي مقارنات شائقة تكشف عن قدرته التصنيفية الهائلة وخياله الخصب، الذي يمنح المجاز طاقته القصوى أو يمتح من المجاز أقصي طاقاته. وما يهمنا الإشارة إليه هنا أن هذه المماثلة لها أصول عند الفلاسفة السابقين مثل أفلاطون والفارابي، لكن ما يميز ابن عربي -وكما أشار بحق محقق كتابه- أنه "لا تقتصر المقارنة بين العالمين علي سكونهما، وإنما كذلك علي حركتهما، بكل ما يعرض فيهما من ظواهر، وما يعتريهما من تحولات، كالخسوف والكسوف وما شابههما".[٣٩]

ويجد الجسد -بوصفه جسرا إلي الحق- أوضح تجلياته الصوفية في علاقة الرجل بالمرأة، لكن هذه العلاقة تتجاوز الجسد المادي لترتبط ارتباطا وثيقا بثنائية الحب واللذة، ونجد أكثر المعالجات الصوفية لهذه القضية جرأة في كتاب فصوص الحكم لابن عربي والشرح المستفيض عليه لأبي العلا عفيفي[٤٠]. وستكون هناك وقفة متأنية مع هذا الموضوع عند دراسة رواية "التبر" لإبراهيم الكوني.

ويبقي أن نلتفت إلي أهمية الجسد في الثقافة العربية الإسلامية من خلال تأملها لدي اثنين من كبار المتصوفة؛ هما ابن عربي والجيلي، حيث نلاحظ ذلك "الاحتشاد العرفاني الذي أشاد بالجسم علي نحو مضاد للفكر المسيحي الذي نفر منه غاية النفور، وازدراه أشد الازدراء، بدعوى أفكار تدور علي التطهر والتحرر والتخلص من الخطيئة، مما ترتب عليه -في الفلسفة الغربية بعد ذلك- ضرب من الانفصام بين الروح والجسم".[٤١]

---

(٣٧) هو كتاب: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، ت: حسن عاصي، مؤسسة بحسون، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

(٣٨) ابن عربي: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، ٨٠.

(٣٩) ابن عربي: نفسه، ٣١.

(٤٠) محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق: أبي العلا عفيفي، دار الفكر العربي، (د. ت). (الفص السابع والعشرون)، ٣١٩-٣٤٦.

(٤١) عاطف جودة نصر، ٦١.

ثالثاً: الجسد في الكتابات التراثية المتعلقة بالجنس:

من النصوص الجديرة بالدراسة -بهدف الوعي بمفهوم الجسد في الثقافة العربية- تلك النصوص المتعلقـة بالجنس، ومنها كتاب "رجوع الشيخ إلي صباه"، وكتاب "نزهة الألباب"... إلي آخره. ويحسن حينئذ أن نقارن بين مفهوم الجسد في تلك الكتب ومفهومه في الكتابات المماثلة في الثقافات الأخرى؛ مثل: "كاما سوترا" فـي الثقافة الهندية.

إن هذه الكتب تنتج عبر الخطاب اللغوي تصورا للجسد، ويحق لنا أن نتساءل عن تقنيات ذلك الخطـاب، وعن ماهية تصور الجسد عبر هذه اللغة. هل ذلك الجسد جسد استهلاكي يماثل ما ينتجه الخطاب الإعلامـي المعاصر؟ هل يمثل الجسد غاية في ذاته أم أنه وسيلة لغاية أخري؟ من القارئ المفترض لهذه النصوص؟ ما الغاية التي تبغي تلك الكتابة تحقيقها وكيف تريد التأثير علي القـارئ؟ مـا علاقـة هـذا التصـور للجسـد بالتصورات الأخرى داخل الثقافة؟ هذه بعض الأسئلة التي أحاول قدر الإمكان الإجابة عنها.

إن هناك بعض الملاحظات المبدئية علي تلك الكتب تتمثل في:

١- تأثر تلك الكتابات بالبيئة والطبيعة الحضارية للغة في تركيباتها الفيلولوجية تأثرا لافتا.

٢- سيطرة الرؤية الذكورية.

٣- ارتباط تلك الكتب بالسلطة (قبولا ورفضا) علي نحو ما.

وهناك تفصيلات تتعلق بكل ملمح، سيشار إلي بعضها حسب المقام.

وعند تأمل كتاب "الكاما سوترا" في المقابل يمكن ملاحظة أنه يتمتع بعدة ميزات نسبية تتمثل فيما يأتي:

١- يلتفت الكتاب إلي تفاوت الأذواق في ممارسة الجنس، ومن ثم يحترم اختيارات الناس تبعا لأقاليمهم وشخصياتهم وطبقاتهم...إلخ.

٢- يضع الكتاب في حسبانه التكافؤ بين الرجل والمرأة في أهمية كل منهما بوصفه طرفـا فـي تلـك العلاقة.

٣- لا يشغل الكتاب بفئة بعينها من فئات المجتمع، فلا يشـغل بأصـحاب السـلطان دون السـوقة، أو بالأسوياء دون الشواذ، أو بأهل الإقليم المركزي دون الأطراف، بل يشـغل بكـل هـؤلاء دون أن نشعر بطبقية ما.

٤- يتعامل الكتاب مع احتياجات الناس الجنسية دون ترفع أو إصدار أحكام قيمة؛ لذا يهـتم بالوصـف أساسا، دون أن يجعل نفسه حكما فوق الجميع.

٥- لا ينطلق الكتاب من منطلق واحد جامد (فكري أو ديني أو اجتماعي...إلخ). بل إنه كتاب جامع بالغ التنوع والثراء في المعلومات والرؤية.

وينشغل كتاب الكاما سوترا بالتقارب الإنساني من خلال الوعي بثنائية البدائي والحضاري؛ (أو النيء والمطبوخ بمصطلح شتراوس). لكنه يشغل بالعنصر الأول (البدائي) انشغالا شديدا، فنري أن وسائل اجتذاب الآخرين تعتمد علي الموهبة الشخصية والجمال الفطري وبعض الخبرة، ويؤخر الوسائل الأخري (كالتجميل واستخدام الوصفات الطبيعية وغيرها) إلي آخر أبواب الكتاب، بوصفها آخر ما في الجراب.

إنه بهذا يختلف جذريا عن كتب الباه العربية، خصوصا كتاب "رجوع الشيخ" الذي يجعل تلك الوسائل الصناعية أساس السعادة الجنسية. ولكن يجب أن ننتبه إلي أن ما يتمتع به الكتاب من حرية لا يعني أنه خارج إطار الدين، ويكفينا أن نتأمل موقف الهنود وموقف من يقعون خارج الثقافة الهندية من معابد كاجوراهو، لنفهم ثنائية الأنا والآخر علي نحو أفضل؛ فهي معابد تحمل علي جدرانها صورا وتماثيل تعبر عن أوضاع جنسية جريئة، لكنها من وجهة نظر المتدينين الهنود تعبر عن الزواج المقدس لشيفا وبارفاتي.

يشغل الكاما سوترا كثيرا بفنون التعبير غير الكلامي حتى يصل العاشقان إلي المتعة القصوي. ولهذا نجد تقسيمات وتفصيلات لكل صور التقارب الجسدي والتعبير غير الكلامي، علي نحو لا يمكن موازنته بالكتابات العربية علي الإطلاق. إن فاتسيايانا هنا يقدم عصارة حضارة عريقة في الاحتفاء بالجسد والروح معا.

حين تقرأ كتاب الكاما سوترا تحس أنه متحرر من الرقابة، وأن الكاتب لا يخشي بطش أحد (ماديا أو معنويا)، كما أنه من ناحية أخري لا ينتظر من أحد جزاء عليه. هذا علي خلاف الأمر بالنسبة إلي الكتابات العربية؛ حيث تشعر بأن ثم متلقيا ينتظر منه الكاتب أن يضحك ملء فيه أو أن يرضي غروره ورغباته، وهو ما يترتب عليه أن يأمر ببدرة مال لصاحب الكتاب.

الملاحظة الأساسية في الباب السابع الأخير (الخاص بوسائل اجتذاب الآخرين، متضمنا الاعتماد علي العقاقير والوصفات الطبية) أن هناك حرصا علي عدم إيذاء الحيوانات والطيور، حيث يدعو إلي استخدام النباتات والألبان وأنواع البيض، في حين أننا نري أن كتابا مثل "رجوع الشيخ" لو حرص الكثيرون من الناس علي اتباع وصفاته لانقرضت أنواع كثيرة من الطيور والحيوانات مثل العصافير والثيران والذئاب. كذلك فإن وصفات الكاماسوترا ترتبط بقيم الحضارة الهندية ارتباطا وثيقا، كما تحرص علي عدم إيذاء جسم الإنسان؛ في مقابل كتاب "رجوع الشيخ" الذي يمكن أن يؤلم المرأة بوصفاته إيلاما شديدا. وربما أمكن بتحليل الملاحظات الثلاث التي أبديتها سابقا علي تلك الكتب أن يكشف عن طبيعة خطابها ومرجعيتها الحضارية.

١- أثر اللغة في الوعي بالآخر:

إن هناك علاقة جدلية بين اللغة والوعي لا تتوقف، وتمارس دورها طوال حياة اللغة والناس. يرصد علي زيعور مركزية الجسد في الثقافة، وهو ما يظهر في تأثير الجسد بعمق في اللغة؛ في أصولها وتطورها، ومن أمثلة ذلك التشارك بين الجسد وصفات بشرية مهمة كالعظمة والأنفة والرئاسة والجسامة والوجاهة والرحمة، وهي من العظم والأنف والرأس والجسم والوجه والرحم.[٤٢] كما توضع أفعال لغوية انطلاقا من الجسد مثل: عاين واعتني وعني، وهي أفعال ترتبط عند الجذر وفي التجربة الينبوعية للفعل البشـري ارتباطـا معنويـا ولغويا بالعضو الجسدي الذي هو عين الإنسان. كما يلاحظ أثر انفعالات الجسد في اللغة، حيث يتم النقل بين الجسدي والثقافي في مسعي الإنسان للصراع ضد الطبيعة وللتكيف المستمر. تقول اللغة: هاج البحر، وهـاج الغضب، وتقطع من الغضب، وسكنت جوارحُه، ويدخل القلب. وأخيرا فإن الإنسان يفهم العالم انطلاقـا مـن الجسد، أي أنه يبدأ من الإحساس انتهاء بالعمليات العقلية العليا[٤٣].

وقد تشكل الوعي العربي بالجسد الأنثوي علي نحو خاص يتعلق بالظروف الحضارية؛ حيث قرن العربي بين تصوره للمرأة وتصوره للحيوانات التي عايشها وخصوصا الناقة والفرس. هذه الارتباطات الاسـتعارية التي تشكلت في اللغة يصعب الإفلات منها عبر التاريخ، حيث تظل مؤثرة في سلوك الناس وفي اسـتجاباتهم للعالم من حولهم، لكن التحولات الحضارية تتفاعل كذلك مع اللغة فتعدلها بقدر لكنها لا تغيرها تغييرا شاملا.

إن الاستعارة الأساسية في الممارسة الجنسية عند الهنود هي المشاجرة؛ وهذه يقولها فاتسيايانا صـراحة: "إن من الممكن مقارنةَ الاتصال الجنسي بالمشاجرة".[٤٤] ولهذه الاستعارة أثر بالغ في كل التصنيفات لأشكال التقارب داخل الكاما سوترا. أما الاستعارة الأساسية في الممارسة الجنسية في وعي العربي فهـي الركـوب والطعان، وهذا يشار إليه كثيرا في كتب الجنس التراثية. ولعل هذا يرتبط بما أشار إليه خليل عبد الكريم في كتابه "العرب والمرأة" من ارتباط بين رؤية العربي للفعل الجنسي ولجسد المرأة، ورؤيته للناقة والفرس. ومن الطريف أن العربي لا يفضل صعود المرأة أثناء الممارسة، وهذا الوضع (الصـعود) نـراه مـرذولا لـدي النفزاوي، علي سبيل المثال.[٤٥]

ينطلق خليل عبد الكريم من أن العربي قد امتلأ وجدانه بالناقة والفرس، ومـن ثـم أراد امرأتـه علـي صورتيهما. ويغالي خليل عبد الكريم في هذا التصور مغالاة شديدة، حيث لا يلتمس لأطراف العلاقة أسـبابا أنثروبولوجية أو جمالية تبرر تشكل الوعي بجسد المرأة علي هذا النحو.

---

(٤٢) انظر: علي زيعور، ٦٥.

(٤٣) انظر: علي زيعور، ٦٦.

(٤٤) ملاينجا فاتسيايانا: الكاما سوترا، ت: رحاب عكاوي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ٧٧.

(٤٥) النفزاوي (أبو عبد ا محمد بن محمد النفزاوي): الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق: جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط٢، ١٩٩٣، ٨٤.

وعلي الرغم من كثرة التحفظات علي كتاب خليل عبد الكريم –خصوصا بشأن مبالغاته غير العلمية واعتماده علي نصوص لا يعتد بها في سياق عمله بالإضافة إلي تعصبه ضد ما هو عربي- يبقي التصور الذي يقدمه تصورا جديرا بالتقدير والاهتمام، حيث إنه يلفتنا لفتا قويا إلي استمرار سطوة اللغة -منذ تخلقها في رحم صحراء الجزيرة العربية- علي خطابنا المعاصر. وبطبيعة الحال فإن تلك اللغة كانت مؤثرة علي الكتب التراثية المتعلقة بالجنس التي نحن بصدد تأملها في مقامنا هذا.

٢- سيطرة الرؤية الذكورية والارتباط بالسلطة:

أعود إلي الملاحظة التي تشير إلي سيطرة الرؤية الذكورية علي تلك الكتب. يمكن اختصار الرؤية التي يقدمها النفزاوي في مقولات قليلة لعل أهمها أن القضيب هو مركز الفعل الإنساني. يتضح هذا بجلاء في الباب الثالث حيث يتكلم عن المكروه في الرجال، فلا يجد منهم شيئا يذم سوي صغر الأير، لكنه يؤكد بحمد ا -علي حد قوله- أن هذا أمر يمكن تجاوزه بوسائل التداوي التي سيذكرها في الكتاب لاحقا، وهو ما يعني بالضرورة إمكان أن يصل الرجل إلي الكمال. لكنه في الباب الرابع -حين يتحدث عن المكروه من النساء- يذكر خصالا نفسية واجتماعية كثيرة إضافة إلي صفات الخلقة، فكأن الرجل يكاد يكون كاملا بطبعه أما المرأة فلا.

ومن الباحثين من يلتفت إلي هذا التصور العربي للمرأة حيث يقول إنه "يبدو أن الدراسات التراثية العربية في المرأة (الغزالي، إخوان الصفا، الفقهيات، والقطاع الجنسي عموما) لا تعني بالمرأة مدلولا واعيا، أو "الأنا" الواعي، في الإنسان. إنها تعني ما نسقطه علي الشيطان؛ إنها الشيطان في مدلولاته التي تكشف عن اللاوعي والمكبوت والظلي والمعتم".[٤٦]

مركزية القضيب تتضح من مظاهر خطابية مختلفة. فهو يظهر مرادفا لِذكر الإنسان في الحياة الدنيا، ويربط النفزاوي هذا بتأويل الأحلام، حيث يجعل قطع القضيب موازيا للموت.[٤٧]

وإذا كان التأويل الحلمي للذكر يرتبط بالتجربة الإنسانية في مجملها –ذِكر الإنسان- فإن التأويل الحلمي لفرج المرأة يرتبط بالمتعة العابرة والهناءة اللحظية، والنيل السريع. ويلاحظ أن النفزاوي لا يميز في الحلم بين الرائين للحلم من حيث الجنوسة، بل يتحدث طوال الوقت عن الرائي بوصفه ذكرا.

ومن الملاحظات العامة علي تلك الكتب أن النص العربي يُشغل بإيراد الشواهد الشعرية في كثير من السياقات. ويبدو ذلك تأكيدا علي أن العرب يحرصون علي إدراك العالم علي نحو يحفل بالجمال، أي علي نحو جمالي أدبي، كأن الحقائق الموضوعية عارية من الجمال لا غناء فيها. وهذه السنة العربية لم يخالفها من ألف علي نهجها من غير العرب من أمثال الكاتب الهندي ذو الفقار أحمد النقوي في كتابه "المبتكر فيما يتعلق بالمؤنث والمذكر".

---

(٤٦) علي زيعور، ٤١.

(٤٧) انظر: النفزاوي، ٩٤.

يتبين من مقدمة مؤلف "تحفة العروس"[٤٨] جانب من رؤيته لعلاقة الرجل بالمرأة، حيث يفسر الحركة في العالم بالافتقار الذي جبل ا الإنسان عليه، وهو يعني بالإنسان هنا الرجل، ومن ثم خلق ا المرأة، وركب في الرجل والمرأة الشهوة بهدف حفظ الوجود.

يرتب المؤلف علي هذا حرصه علي تأليف كتاب عن النساء، لكنه حين يذكر ذلك يتبين مركزية الذّكر، حيث يكون النساء مادة للنظر والاستمتاع. النساء هنا يقعن موقع المفعول به فهن أعظم اللذات، ومن ثم فإن الأفعال التي تقع عليهن تنسب إلي المبني للمجهول، ولكنه -فيما يبدو- المعلوم الأعظم، فإنه الرجل الذي يستجلي أوصافهن ويستحبب ما شاء من ألوانهن وأعمارهن، وهو الذي يتخير من بينهن لأجل النكاح. لكن هذه الرؤية الذكورية تجد تخفيفا لها حين يذكر المؤلف أن الاهتمام بذلك كله يأتي استجابة لأمر ديني يتعلق بعمارة الكون، والتواصل بين الرجل والمرأة لتحقيق الهدف الأسمي وهو معرفة ا لدي الخلائق. هذا الهدف يدفع المؤلفين المسلمين إلي نفي الحرج ليحببوا النكاح إلي الناس، وليجعلوا كتابتهم جذابة، ويكفيهم أن ينهوا كتاباتهم باعتذار لطيف وإنابة إلي الغفور الرحيم.

في الباب الأول من "تحفة النفوس" ينتقي المؤلف الآيات والأحاديث المتعلقة بالنساء، لكننا نستطيع أن نتبين أنه ينتقي فحسب ما يظهر المرأة بوصفها فتنة، وأنها أحبولة الشيطان، كما يحرص -فيما يعرض من شعر وأخبار- أن يؤكد أن المرأة ريحانة ما خلقت إلا للشم والضم، لا للخوض في أمور الرجال، وهي كل أمور الحياة الأخرى سوي التقارب الجسدي.

هل يرجع ذلك الانحياز إلي طبيعة الثقافة أم إلي المؤلف نفسه؟ ربما كان الصواب القول بأنه لا فارق جوهريا؛ لأن المؤلف ممثل أمين لتلك الثقافة. تبدو المركزية الذكورية كذلك في عقد التجاني بابا في "تخير الرجل لنطفته، وبيان الخصال التي تُتزوج بها المرأة، وما ينبغي للرجل أن يقصده من ذلك، ومن يتجنب من النساء"، حيث لا يُردف ذلك بعقد باب مماثل يخدم أغراض المرأة. فالاختيار يكون للرجل، والميل والتجنب يكونان له، وتحديد الصفات الملائمة للشريك تكون منطلقة من جعبة الرجل دون المرأة.

يمكننا القول إن الحياة العربية التي استمرت طويلا مشغولة بالجواري والعبيد قد أثرت كثيرا علي الوعي العربي بالمرأة علي وجه الخصوص. يظهر هذا بجلاء في تصنيف النساء ومستويات جمالهن تصنيفات لا تشغل بالباطن علي أي نحو من الأنحاء، بل تشغل بما يبدو من "البضاعة" من محاسن. هذه الطريقة في النظر إلي النساء -علي نحو "كتلي" لا يشغل بقيمة الفرد أو تكوينه الداخلي- تظهر في الباب الذي عقده التجاني تحت اسم "في تفضيل الأسنان وما ورد في ذلك من الاستقباح والاستحسان"، وهو باب يبحث في الأسنان -أي أعمار النساء- من حيث مناسبتها للرجال. وسنجد في هذا الباب أحكاما مطلقة تجعل كل امرأة في سن العشرين بهجة للناظرين، وفي الثلاثين متعة للمعانق، وفي الأربعين ذات رخاوة ولين، وفي الخمسين ذات أولاد وبنين، وفي الستين من الغابرين. وربما كان النظر إلي فعل الوصال الجنسي بوصفه منطلقا في الأساس من مركز هو الرجل صوب هامش هو المرأة -هذا النظر جعل الوعي العربي يفضل البكر علي الثيب.

---

(٤٨) محمد بن أحمد التجاني: تحفة العروس ومتعة النفوس، ت: خليل العطية، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط ١، ١٩٩٢م.

ويبدو أن فن الباه قد أصبح متسعا، يشغل القوم شغلا شديدا، ومن ثم نري ابن كمـال فـي كتابـه "رجـوع الشيخ"[49] يقدم أبوابا كثيرة تشتمل علي طرائق لا نهاية لها، تسهم في تقوية الباه وشدة الإنعاظ؛ فمن تلك الأبواب باب في الأطعمة، وثان في المعاجين، وثالث في الضمادات، ورابع في السفوفات، وخامس في الفتائل التي توضع في الدبر وفي رأس الذكر، إلي آخر تلك التنوعات. وهو يقدم كل ذلك في لغة علمية دقيقة بحساب ذلك العصـر. وفي هذا السياق يلاحظ أن تقوية غلمة الرجل ينظر إليها بوصفها قيمة عظمي، لكن المرأة التي تقبع فـي سـلم الممارسة الجنسية تحرم من ذلك الأمر نسبيا، لأن زيادة شهوتها تؤدي إلي الفضيحة، ويمكننا أن نلمس هذا فـي الوصفة التي يقدمها ابن كمال لأحد المعاجين لتقوية الشهوة، لكنه يثني بتحذير المرأة منها.

يرتبط بالحس الاستعبادي للمرأة ما يذكره ابن كمال من علامات جسمية ظاهرة يعرف المرء من خلالها صفات المرأة وطبيعتها المتعلقة بالجنس؛ كأن يمكن التعرف علي الصفات المختفية من جسد المرأة عن طريق تأمل لـون عينيها وضيق فمها وتكوين ذقنها إلي آخر ذلك. ومن تلك الصفات وأمثالها يمكن معرفة موقف المرأة من الممارسة الجنسية؛ كأن تكون شديدة الغلمة... إلخ[50].

الوعي الاستعبادي لدي العرب يظهر في باب "جامع لذكر الجماع" حيث يورد التجاني عن عيـاض فـي كتابه الشفاء أن سبب السماح بالزواج من أربع فحسب سببه خشية عدم العدل بينهن، لكن هذا لا ينفي الحـق في امتلاك الإماء الكثيرات، إذ "لم يكن للإماء سنن الحق والتسوية والعدل ما للحرائر".[51]

وينطلق ابن كمال من رؤية ذكورية، تظهر المرأة أكثر شبقا من الرجال بحيث يكاد يجعل عقلها في فرجهـا، ومن ثم يحتفظ بالقيم الخلقية والنفسية العليا للرجل. بل إنه يقولها صراحة، علي لسان أفلاطون: "وقد قال أفلاطون إن عقول الرجال في أدمغتهم وعقول النساء في أسافلهن".[52]

وهو حين يتطرق إلي الكلام عن شهوة النساء للنكاح يقدم حكايات متتالية تثبت مقولته، وتجعل المرأة في أحط الدرجات. ويبدو أنه يحكي الحكايات لسبب أساسي لديه وهو تهييج الرغبة لدي الرجل بسماعها.

إن ابن كمال أكثر اعتدالا من التجاني فيما يتصل بالكلام عن علاقة العمر بالممارسة الجنسـية، وربمـا يرجع هذا إلي منطلق كل منهما، فالتجاني أكثر احتفاء بالنقل، في حين يحتفي ابن كمال بـالخبرة والمعرفـة العلمية.

ويتميز ابن كمال عن كثير ممن كتبوا في الباه بأنه لا يطيل في التحذير من الإكثار في الجماع، بل يحذر من تركه، وتشعر في صياغة عبارته تحيزه للباه ضد من يحرمون الناس اللذات.

---

(٤٩) ابن كمال باشا (أحمد بن سليمان): رجوع الشيخ إلي صباه، منشورات سمر، ط١، ١٩٩٤.

(٥٠) انظر: نفسه، الباب الثاني.

(٥١) التجاني، ٣٥٧.

(٥٢) ابن كمال باشا، ٣٤٥.

٣- العلاقة بالسلطة (قبولا ورفضا):

الملاحظة الطريفة علي كتاب التجاني أن معظم أخباره لا تَرِدُ مطلقة بدون أسماء، بل أن معظم أطرافها يكونون من المشاهير وعلية القوم. ولا يكفي هنا القول بأنه ينقل عن كتب أخري -ونحن نعرف أن كثيرا من كتب الأدب العامة تدور نسبيا حول السادة والمشاهير- بل أن علينا أن نتأمل ما يؤدي إليه ذلك الاختيار من كشف عن خبيئات الخطاب، خصوصا ما يتعلق بالسلطة.

يكشف الخطاب في كتاب "تحفة العروس" عن صراع ثقافتين وتفاوتهما بين نمطين سيطرا علي الحياة العربية، ربما حتى الآن. هذان النمطان هما النمط البدوي والنمط الحضري. ويبدو ذلك الخلاف من خلال طرح رؤية كليهما لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتحديد الدلالة الثقافية والاجتماعية لألفاظ مثل: العشق والحب... إلخ. الطريف في الأمر أن الكاتب ينحاز إلي النمط البدوي، بوصفه نموذجا للبراءة والوعي الإنساني بالآخر وعيا خلاقا، في مقابل النمط الحضري العملي الحسي.

أما كتاب التيفاشي "نزهة الألباب" فإنه يعلن -بدءا من العنوان- أنه يقدم معرفة تتعلق بالغريزة، فهل تتفق الغريزة والتسلية؟ هل يجمع حقا أشياء متناثرة لا يجمعها جامع، ليحقق أغراض التسلية مع شيء ضئيل من الاعتبار علي حد زعمه؟ إن كتاب التيفاشي -إذ يتبني خطابه الخاص- لا يخلو من خطر. إن الكتاب يفترض في نفسه أنه يقول ما لا يقال. إنه إذن ينبئ عن ثنائية المنطوق والمسكوت عنه. فكأنه يفضح نفاق المجتمع، ويحاول أن يكمل الظاهر بالباطن، ويكشف عورات المجتمع، أو ما يعده المجتمع عورة، لكنه يحرص علي كتمانه. ويخول الكتاب لنفسه سلطة يحرمها المجتمع، ويتوجه إلي الجماعة علي الرغم من خروجه عنها، ولكنه يدخل إليها من الباب الخلفي وهو التسلية. إنه إذن سلطة تسعي إلي التغيير وقلب قيم المجتمع. إنه يعترف بالعورات ويكشفها، ليس بهدف تكريسها أو إعلائها، بل بهدف حث المجتمع علي الاعتراف بعناصره المختلفة، وعدم انقسامه علي نفسه، فالنفاق عنصر هدم داخلي لا قبل بمواجهته إلا بالاعتراف بكل المكونات التي قد تبدو غير متناغمة.

تبقي ملاحظة علي الكتب المتعلقة بالجنس تتعلق بوجود تفاوت بشأن الاحتفاء بالخبرة في التواصل الإنساني. فكتاب "تحفة العروس" من أقل الكتب احتفاء بالخبرة في مقابل الاحتفاء بالنقل عن الشعر والقرآن والأخبار ومعاجم اللغة وكتب فقه العربية. يترتب علي النقل في هذا السياق أن تُنحي الخبرة وأن يتم تجاهل ما لم يرد بشأنه نقول كثيرة، ولهذا نجد في بعض الفصول فقرا شديدا، فعلي سبيل المثال يورد في الفصل الخاص بالفرج أمرين فحسب؛ وهما اتفاق العرب علي أن أهم ما في الفرج أن يكون ضخما، ويورد في ذلك الأبيات والأخبار؛ والأمر الثاني أمر فقهي حول ما إذا كان النظر إلي الفرج حلالا أم حراما.

إن صورة الجسد المقدمة هنا صورة لجسد تخيلي غير آني ممتد في الزمان. فالشعر المأخوذ عنه يمتد من الجاهلية حتى بدايات القرن الثامن الهجري. ومن ثم نستطيع أن نقول إن هذا التصور للجسد المقدم هنا تصور لجسد نقلي وليس تصورا لجسد يخاطب وعينا. إنه تصور لجسد يجمع المتناقضات. إنه بالأحري ليس تصورا لجسد نسبي بل لجسد مطلق.

رابعا: الجسد في الخطاب المعاصر:

تتبدي مركزية الجسد في الخطاب المعاصر في ذلك الاهتمام الكبير به في الحقول المعرفية المختلفة علي نحو لافت. فهناك اهتمام كبير به في الخطاب النفسي والاجتماعي والفلسفي والبيولوجي والإثنولوجي والاقتصادي والتربوي والأنثروبولوجي... فضلا عن الخطاب النقدي. ويشير إلي ذلك الاهتمام أحد الباحثين بقوله إن حساسية ما بعد الحداثة تكشف عن تحول عن المعرفة إلي الخبرة، وعن النظرية إلي الممارسة، وعن العقل إلي الجسد.[٥٣] ويلاحظ في مختلف الخطابات أمران؛ أولهما الحرص علي بحث الجسد في الجذور المعرفية داخل كل حقل معرفي، والآخر تداخل الخطابات المختلفة المتعلقة بالجسد.

فإذا كانت الفلسفة الظاهراتية -في بعض تصوراتها- تري الجسد مركزا للوجود من حيث إنه يمكن به إدراك العالم كما يمكن به إدراكنا لذواتنا؛ فإن السوسيولوجيا –في بعض تصوراتها- تري العلاقات الاجتماعية علاقات بين أجساد أساسا. وإذا كانت علوم التشريح ووظائف الأعضاء والوراثة تجعل الجسد محور اهتمامها، فإن العلوم الإنسانية تحرص علي أن تأخذ نتائج تلك العلوم للتحرك إلي أبعد منها؛ نظرا لافتقار هذه العلوم إلي بعض الأدوات التصورية الخاصة، ولبقائها في حدود المعرفة التجريبية الضيقة.[٥٤]

وإذا نحن وقفنا علي الخطاب الفلسفي لاحظنا أنه يتأمل الجسد -من حيث الجذور الفلسفية- في تلك الثنائية القديمة؛ ثنائية النفس والجسد. وتظهر هذه الثنائية بوضوح لدي أفلاطون الذي يرفع من النفس علي حساب الجسد، ويرتبط هذا التصور بتصور أشمل لا يحفل بالمادة بل يجعل الوجود خصيصة من خصائص الفكر وحده؛ ومن ثم فإن اتحاد الجسم والنفس يعني التخلي عن عالم المثل، وفقدان المنزلة الإلهية التي كانت النفس تنعم بها.[٥٥]

ويمكن القول إن الفلسفات القديمة- حتى الأرسطية التي تجعل النفس صورة لجسم عضوي يملك الحياة بالقوة- لم تعترف للجسد بقيمة مقابلة أو مكملة للنفس. وحتى الفلسفة الديكارتية لا تعده أكثر من آلة تحتاج إلي اكتشاف قوانينها، في مقابل النفس التي تمثل وحدها الذات. وهكذا فإن معظم الفلسفات حتى ديكارت تنطلق من ثنائية تجعل النفس والجسم جوهرين متميزين. أما سبينوزا فإنه يراهما صفتين مختلفتين لجوهر واحد هو ا ، فهما شيء واحد يُتصور تارة من جهة صفة الفكر، وأخري من جهة صفة الامتداد.[٥٦]

---

(٥٣) انظر:

Roy Boyne: "The Art of the Body in the Discourse of Postmodernity", in: Mike Featherstone and Others (ed.): The Body, Sage Publications, London, ١٩٩١, p. ٢٨١.

(٥٤) انظر: جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس، ط ١، يناير ١٩٩٣، ٥ وتاليتها.

(٥٥) انظر: نفسه، ١١.

(٥٦) انظر: جلال الدين سعيد، ١٢.

ويبدو أن التفكير الفلسفي في الجسد قد وقع بين شِقّي رحى النظرة الثنائية والنظرة الواحدية؛ حيث كانـت النظرة الثنائية غالبا ما تقابل برفض تالٍ من الفلاسفة يري في النفس والجسد شيئا واحـدا. وربمـا كانـت الظاهراتية أول فلسفة تربط ربطا وثيقا بين الجسد والنفس، علي أساس أن الجسد الظـاهراتي لـيس مجـرد موضوع من موضوعات العلم، ولا هو أداة من أدوات الشعور والوعي، بل علي أساس أنه الأول والأصـل، وأنه جسد معيش يقتضي كل سلوك له وكل وظيفة من وظائفه إدراكا لمعني ما وموقفا إزاء المحـيط الـذي يوجد فيه.[٥٧]

أما اهتمام علم الاجتماع بالجسد فيكاد ينحصر في الاهتمام به بوصفه كيانا عضويا (كمـا فـي نظريـة **بارسونز** عن الفعل الاجتماعي) أو كيانا معبرا عن العلاقة بين الحاجة والطبيعة (كما في نظرية **ماركس**) أو كيانا حاملا للذات (كما في التفاعلية الرمزية) أو كيانا حاملا لطاقة الرغبة (كما في الفرويدية).

ويبدو أن المشكلة التي تبلور علم الاجتماع حولها هي مشكلة التحكم في الجسد وضـبطه؛ فكـل مجتمـع تواجهه مهمات أربع: إعادة إنتاج سكانه عبر الوقت، والتحكم في أجساد سكانه عبر المكان، وكـبح الجسـد الداخلي (الرغبات) من خلال النظم، وحضور الجسد الخارجي في الحيز الاجتمـاعي. وفـي ضـوء هـذه المهمات لا تكون عملية تنظيم المجتمع سوي تنظيم للأجساد –داخليا وخارجيا- عبر الزمان والمكان. ومن ثم فإن تحليل هذه الأبعاد الأربعة يفتح الباب أمامنا مباشرة إلي تحليل نظم المجتمع وإيديولوجياته.[٥٨]

إن الجسم صدي للتاريخ والمجتمع؛ "فعاداته وقوانينه وأمراضه لا تفسرها الفسيولوجيا وحدها، ولا ينفـع فيها الطب الجسدي وبالأحري النفسي. إنها غارقة في التاريخ، مشدودة إلي السياسة. فسوء التنفس والتغذيـة، ووهن الجسم وخوره، وحتى شحوبه ونحافته- لا تعود بالضرورة إلي الطب والفسـيولوجيا. إنهـا لا تجـد تفسيرها إلا في القيم الأخلاقية والسياسية التي غرسها المجتمع، واقتضاها النظام، وألزمها التاريخ".[٥٩]

وإذا كان الجسد، حسب عبارة "ميرلو بونتي "، هو "المنظومة الرمزية العامة للعالم"؛ فإن المجتمع هو الذي ينحت رموزه فيه عن طريق المؤسسات التربوية المختلفة التي تجعل من أجساد الأفـراد أجسـادا خاضـعة مطيعة. ويمكن القول بأن كل مجتمع يطبع قوانينه في جسد المواطنين، لكن ذلك يتم بطرق مختلفة بـاختلاف المجتمعات وباختلاف الأزمنة. فالمعلوم مثلا أن بعض المجتمعات البدائية كانت ولا تزال تطبـع علامـات خاصة علي أجساد أفرادها الذين ينتقلون من سن المراهقة إلي سن الرشد، وهذه العلامات تتمثل في جـروح وندبات يتعذر محوها، وهي تقوم بدور "الذاكرة الاجتماعية" وتجعل كل فرد لا ينسي حدوده ووضعه بوصفه فردا ينتمي إلي جماعة ما. صحيح أن مجتمعاتنا المتحضرة لم تعد تعمد إلي مثل هذه الممارسات البدائية، لكن لها طرقا ووسائل أخري أنجع من الطرق القديمة. فمنذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشـر أصـبح الهـدف المنشود للمجتمعات الغربية -في المدرسة وفي العمل وفي الجيش...إلخ- هو الحصول علي أجسـاد طيعـة

(٥٧) انظر: نفسه، ١٥.

(٥٨) انظر: أحمد زايد: الجسد والمجتمع؛ استكشافات في النظرية الاجتماعية، مجلة إبداع، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧.

(٥٩) عبد السلام بنعبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ١١٦.

منقادة قابلة للاستعمال والتحويل والإكمال. الغاية إذن تحقيق نوع من "التشريح السياسي للجسد"، يسمح بجعله ينتج أكثر وأحسن، كما يسمح في الوقت نفسه بإخضاعه للسلطات القائمة والفئات الحاكمة. ولقد أصبحت هذه الأخيرة تبث قيمها في الأوساط الشعبية وتروجها بطرق خفية مستترة؛ لأنها طرق تقوم علي مظـاهر أكثـر ديمقراطية، إن صح التعبير، بمعني أن ترويض الجسد والفرد أصبح يتحقق عن طريق مؤسسـات متنوعـة كالمدارس والمعاهد وثكنات الجيش والمصانع والمعامل والمستشفيات...إلخ. إن الغاية القصـوي مـن هـذا الجهاز الذي سماه "ميشال فوكو" "بميكروفيزيا السلطة" حصر الجسد في بعد واحد هو البعد الإنتاجي، بحيـث يصبح الإنسان الآلي أحسن نموذج للجسد. ولنا في فيلم "العصور الحديثة" لشارلي شابلن أصدق صورة لذلك. وبالإضافة إلي هذا البعد الأداتي والإنتاجي للجسد لن يغيب عنا بعده الاستهلاكي، لاسـيما أن الجسـد فـي المجتمع الغربي المعاصر يمثل قوة عمل ورأس مال حي، كما أنه تميمة من جهة كونه موضوع استهلاك.

ولقد بين عالم الاجتماع ج. بودريار أننا نعيش في عصرنا هذا ظاهرة جديدة تتمثل فـي المنزلـة التـي أصبحت عليها الأشياء التي نستهلكها، أي أن هذه الأشياء لم تعد ذات قيمة تبادليـة وذات قيمـة اسـتعمالية فحسب، بل أصبح لها أيضا قيمة اجتماعية رمزية، وأصبحت بمثابة علامات وإشارات يحفـل بهـا مجتمـع الاستهلاك المعاصر. ومن هذا المنظور لا يكون الشيء المهم حقا في هذا المجتمع استهلاك الأشـياء لأجـل استهلاكها، بقدر ما هو اقتناؤها واستهلاكها من جهة كونها علامات تميز الأفراد بعضهم عن بعض، وتضـع حدودا بين الفئات الاجتماعية. هذه الأشياء هي إذن علامات وظيفية، ويمكن القول مع "بودريار" إننا أصبحنا لا نستهلك أشياء بقدر ما نستهلك علامات ورموزا. وعلي ذلك فإن الجسد يجد نفسه وسط خضم من العلامات والرموز التي يفرزها المجتمع، وهي تحوله هو الآخر إلي شبكة من العلامات والرموز.[٦٠]

ويمكن القول إن هناك طريقين متباعدين -في الظاهر- يعكسان رؤي الحداثة تجاه جسد الإنسان؛ الطريق الأول طريق الشك في الجسد وإبعاده؛ نظرا لهشاشته، والآخر طريق خلاص الجسد عبر تمجيده، وصـياغة مظهره، ومحاولة تحقيق أفضل صور الإغراء له، والهوس بالشكل والرفاهة والإبقاء علي الشـباب. وفـي الحالتين تم فصل الجسد عن الإنسان. وهكذا نلاحظ أن "الصيغة الحديثة للثنائية تعارض بين الإنسان وجسده، وليس بين النفس أو الروح والجسد، كما كان الحال في الماضي."[٦١]

ويكشف موقف الحداثة من الإعاقة الجسدية عن موقف مرتبك من الإنسان؛ فالحداثة تحتفي بقوة الفرد، ومـن ثم فإن المعاق يصبح في نظرها مربكا لتلك الرؤية؛ لأن "الإنسان المعاق يذكر بهشاشة الوضـع البشـري التـي يصعب الدفاع عنها. وهذا ما ترفض الحداثة بإصرار أن تدركه."[٦٢]

---

(٦٠) انظر: جلال الدين سعيد، ٩٥-٩٧.

(٦١) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ٢٢٢.

(٦٢) نفسه، ١٣٧.

ثم ارتباك آخر في رؤية الحداثة يتعلق بخطاب تحرير الجسد. فمن ناحية هناك اهتمام بالتعبير عن الجسد واحتياجاته، والسماح بتعريته في بعض السياقات، ولكن الجسد -في مقابل ذلك- ينحو إلي أن يتزايد التزامه بالقواعد الاجتماعية، كما تتناقص فرص المشاركة الجماعية الحميمة التي كانت متاحة في الماضي في الكرنفال علي سبيل المثال؛ "فالمفهوم الحديث للجسد هو نتيجة للبنية الفردية للميدان الاجتماعي، ونتيجة لانقطاع التضامن الذي يمزج الشخص بالجماعي وبالكون عبر نسيج من الاتصالات التي يستقيم بها كل شيء.[٦٣] إن الجسد الحديث "يتضمن انقطاعا بين الشخص والآخرين (بنية اجتماعية من النمط الفردي)، وبينه وبين الكون (المواد الأولية التي يتألف منها الجسد ليس لها ما يقابلها في أي مكان آخر)، وبينه وبين نفسه (إنه يمتلك جسدا أكثر من أن يكون جسده)."[٦٤]

هذا كله يعني أن هناك إحساسا قويا بحضور الجسد، بدون أن يصبح جزءا من العالم كما هو الحال في المجتمعات البدائية، ومن ثم فإنه يصبح ثقيلا في سياقات كثيرة. بهذا المعني يمكن القول إن "تحرر الجسد لن يكون فعليا إلا عندما سيختفي هم الجسد."[٦٥]

حينما ندخل إلي عالم الأدب والنقد فإننا نشغل من الجسد بمستوي التعبير. حيث إن الجسد في الحياة إنما هو معبر عن نفسه ومعبر عنه في آن؛ أي أنه علامة الإنسان أو الدال والمدلول في صعيد واحد. وحين نتواصل مع الأداء الأدبي يكون علينا أن نتأمل مستوي أبعد هو التعبير عن العلامة ذاتها؛ فالجسد-كما يقول ميرلو بونتي- موطن ظهور التعبير، كما أن كل استعمال للجسد إنما هو تعبير أصلي وأولي،[٦٦] ومن ثم فإن استعمال الجسد في الأدب إنما هو تعبير ثانوي.

إن العلوم تدرس الجسد بوصفه ظاهرة حاملة لما هو بشري، وتتجاوز الخطابات الإنسانية ذلك إذ تدرس الجسد بوصفه وجودا في العالم، منظورا إليه بوصفه كيانا جسميا ونفسيا، يرتبط بعلاقات اجتماعية. ويتحرك الخطاب النقدي خطوة أخري إذ يدرس ذلك الجسد المتعين بوصفه قد تم التعبير عنه جماليا عبر الخطاب الأدبي. هناك إذن جسد عضوي، وهناك جسد اجتماعي أو معيش، وهناك جسد متخيل أو جمالي.

عند الحديث عن الجسد داخل النصوص -وهذا يكون أكثر وضوحا في التأمل التأويلي- إنما يكون الكلام عنه بوصفه جسدا تم ترميزه، أو بوصفه علامة ذات معانٍ متعددة، ومن ثم فإن ما نستطيع أن نعرفه عن الجسد ليس سوي تمثيلاتنا له.[٦٧]

---

(٦٣) دافيد لوبروتون، ١٤.

(٦٤) نفسه، ٦.

(٦٥) نفسه، ١٣٩.

(٦٦) انظر: جلال الدين سعيد، ٢٢.

(٦٧) انظر:

Donn Welton (ed.): Body and Flesh, Blackwell, Oxford, ١٩٩٨, p. ٤.

وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا يهتمون بالكيفية التي يمكن لنا بها أن ننظم مكان معيشـتنا سـواء علـي المستوي الخاص (البيوت التي نقوم ببنائها ونعيش فيها...إلخ)، وعلي المسـتوي العـام (العمـارة ومكـان العمل...إلخ)؛ فإن الأدب (وخصوصا المسرح) يأتي ليفيد من هذه الشفرات السلوكية بالنسبة للمكـان، إلـي درجة أنها تفيد في قيامها بدور دينامي مهم في تنظيم الحدود بين المتفرج والمؤدي. وهذا يؤثر كـذلك فـي إنتاج المعني في سياق عرض ما.(٦٨)

إن الجسد في الأدب يتميز بأنه يتجلي من خلال الجدل بـين الطبيعـة والثقافـة.(٦٩) وهنـا يـأتي دور البروكسيميا (أو البونية أو علم البون أو علم المسافة Proxemics)، وهو العلم الذي يدرس أساسا المسـافة بين شخصين أو أكثر، وواضع أسسه هو الأمريكي إدوارد هول Edward Hall.

يميز هول بين ثلاثة أنساق بونية رئيسة؛ هي المقوم الثابت fixed feature، ويشمل التشكلات المعمارية، والمقوم شبه الثابت semi fixed feature، ويشمل الوحدات القابلة للتحريك كالأثـاث والإضـاءة والأدوات المستخدمة يوميا... إلخ، والمقوم غير الشكلي informal feature، ويشمل علاقات البعـد والقـرب بـين الأفراد. وقد قسم هول المسافات إلي أربع؛ هي المسافة "الحميمة" (Intimacy)، (الاحتكاك الجسدي وأوضاع اللمس عن قرب) والمسافة "الشخصية"Personality (١,٥-٤ أقدام)، والمسافة "الاجتماعية"Sociality (٤-١٢ قدما) والمسافة "العلنية" Publicness (١٢-٢٥ قدما). وينقسم هذا التدرج كذلك إلي "قريبة" و"بعيـدة"، لينتج عن ذلك ثماني درجات تعمل لقياس جدلية حوار الجسد مع الجسد.(٧٠)

لكن تلك العلاقات يجب قراءتها في سياقها الخاص؛ فالحميمية تدل علي علاقة قوية إما أن تكون إيجابية (الحب، والعلاقات الحميمة) وإما أن تكون سلبية (العنف والعدوانية). إن الحميمية في حد ذاتها تحمل تناقضا؛ فهي علامـة غامضة إلي حد بعيد، ولا يكشف عن غموضها إلا إذا كانت هناك أسباب أو علامات أخري توجه التفسير.(٧١)

ويلتفت إدوارد هول إلي أهمية الكينزياء من خلال علاقتها بالتقاطع الثقافي، وما يمكن أن ينشأ من سـوء الفهم بين أصحاب الثقافات المختلفة، بسبب الجهل بالتعبير الجسدي لدي الآخر.(٧٢) ومن الطريـف أن إدوارد هول يخص اليابان والعالم العربي معا بفصل من أحد أبحاثه الرائدة، سماه "العلاقات البونية في سياق التقاطع الثقافي: اليابان والعالم العربي"؛ يتعرض فيه -فيما يتعلق بالعالم العربي- للسلوك العام ولمفاهيم الخصوصية، والمسافات الشخصية، وطرائق التعبير بالوجوه عند تلاقيها.(٧٣)

---

(٦٨) انظر: إلين ستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، س مسرح، ع ١٣، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط١، ١٥٩.

(٦٩) انظر:

Peter Brooks: Body Work, Harvard University Press, Cambridge, ١٩٩٣, Paragraph ١.

(٧٠) انظر: كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ١٠٢.

(٧١) انظر: إلين ستون وجورج سافونا، ٢١٣.

(٧٢) انظر:

Edward T. Hall: The Silent Language, Fawcett World Library, New York, ١٩٥٩, pp. ٩-١٣.

(٧٣) انظر:

وهناك باحثون آخرون تابعوا إدوارد هول؛ منهم روبرت هودج وجـونتر كـريس اللـذان ربطـا بـين الاحتمالات المسافية (المكانية) الخاصة بالبعد والقرب، التي تعمل علي المحور الأفقي، من ناحية، والإشـارة إلي المكانة (عالية/ متدنية) والقوة أو النفوذ (الامتلاك / العدم) علي المستوي أو المحور الرأسي من ناحيـة أخري. وعن طريق التفاعل بين "محوري الفضاء" يتم خلق المعاني الإيديولوجية. وهمـا يلاحظـان تفـوق الصياغات اللغوية المعبرة عن معني اجتماعي من خلال أبعاد مكانية (مثل الحفاظ علي مسافة بـين المـرء وغيره وارتباط ذلك بعلو المكانة) ويريان أن ما تعبر عنه هذه الصياغات في الواقع إنما هو معادلة أساسـية بين تنظيم الأجسام في الفضاء المادي والعلاقات بين الأشخاص في الفضاء الاجتماعي.[٧٤]

ويرتبط الفهم –تبعا للعلاقات المكانية- بالبعد الاجتماعي؛ فالمجال الاجتماعي تشكله نظم العلاقـات بـين الأفراد أو الجماعات أو بينهما معا، كما أن التمثيل Representation المسرحي (سـواء أكـان إيمائيـا أم تجريديا) يهتم بأن يظهر أثر التفاعل الاجتماعي. ومن ثم فإن المتفرج يقوم بقراءة المسرحي وفقا للاجتماعي. ويلاحظ جيرو أن العلامات الاجتماعية أيقونية بطبيعتها وترتبط بعلامات جمالية. ويتضح علـي الفـور أن مجالات الفعالية وفئات العلامة التي ذكرناها من قبل تجد تطابقا كاملا في التمثيل المسـرحي. وكـذلك مـن الواضح أن حل شفرة الصورة المسرحية من قبل المتفرج يوجهه قدر كبير من الخبرة الاجتماعية؛ فالرؤيـة ليست مجرد تلق، بل إنها تحفل بالإسقاطات المرتبطة بالثقافة وطبيعتها.[٧٥]

هذه الرؤية لعلاقة الاجتماعي بالبعد المسافي –وإن كان يوجد في مجال الأنثروبولوجيا والمسرح بخاصة- تنطبق كذلك علي الرواية، ولكن الأمر يحتاج من المتلقي إلي الالتفات إلي الإشارات الدقيقـة التـي يقـدمها المبدع.

علي أن المسافات بين الأشخاص لا تكون وحدها وسيلة التعبير الحاسمة، بل يرتبط بها التعبير الإيمائي أو التعبير بالجسد. ينطبق هذا علي المسرح كما ينطبق علي الحياة الاجتماعية؛ فالمسرح –فيمـا يـري بيتـر بروك- تكمن حقيقته الجوهرية في الحركة.[٧٦] والنطق بالنص في كليهما يتضمن النطق بالجسد. فعندما نبدأ المحادثة تدخل تعبيرات الوجه والإيماءات باليد. وهكذا فإن استخدام لغة الجسد يساعد علي تثبيت معني لفظ. وكلمة "نعم" المصحوبة بإيماءة من الرأس تؤكد دلالة القبول، أو يمكن أن تفكك المعني وتزيد من الغمـوض: فكلمة "نعم" مصحوبة بهز الرأس مثال علي ذلك؛ بل إن لغة الجسد يمكن استخدامها بـديلا للكـلام: إيمـاءة للرأس تقول "نعم"؛ ومن خلال استخدام الإيماء يمكن تمييز النوايا والميول.[٧٧]

Edward T. Hall: The Hidden Dimension, Anchor Books, New York, ١٩٦٩, pp. ٢٣-٤٠.

(٧٤) انظر: إلين ستون وجورج سافونا، ١١٢ وتاليتها.

(٧٥) انظر: إلين ستون وجورج سافونا، ٢١١ وتاليتها.

(٧٦) انظر:

Peter Brooks: The Empty Space, Penguin Books, ٣rd ed., London, ١٩٩٠, pp. ١٥٦-١٥٧.

(٧٧) انظر: إلين ستون وجورج سافونا، ١٦٣-١٦٤.

وتعد حركة الجسد بوصفها وسيطا اتصاليا موضوع علم (أمريكي أساسا) معاصر للبونيـة تقريبـا وهـو الكينزياء أو علم التعبير بالجسد (Kinesics)؛ وهو العلم الذي يدرس الجسد بوصفه وسيطا تواصليا. ويعـد عالم الأنثروبولوجي الأمريكي "راي بيردويستل Ray Birdwhistell" أهم رواد هذا العلم.

وقد اكتشفت الكينزياء أن كل ثقافة تختار من مادة الحركات الممكنة عددا محدودا. فمن بين عشرين ألفـا من تعبيرات الوجه قد يوجد -تبعا لرأي بعض الباحثين- اثنان وثلاثون حركة منها فقط يجـري اسـتخدامها حاليا في السلوك الكينزي الأمريكي. وقد سمي "بيردويستل" هذه الوحدات المميزة وحدات التعبيـر الجسـدية (kinemes). واستطاع أن يعين من بينها خمسين أو ستين وحدة تعمل في النسق الأمريكـي تضـاف إلـي تعبيرات الوجه، منها ثلاث هزات للرأس، وحركتا ميل جانبيتان للرأس، وواحدة لشـنق الـرأس، وواحـدة لتنكيس الرأس وحركات الحاجب والجفون والأنف والفم والذقن والوجنتين...إلخ. وتتركب من هذه الوحـدات وحدات أكثر تعقيدا هي أشكال الحركة (kinemorphs)، التي يمكن أن يتكون منها "مركب أشكال الحركـة" (complex kinemorphs). ويري بيردويستل أن هناك علاقات بين مركبات أشكال الحركـة (complex kinemorphic constructions) تشابه العلاقات في الجملة النحوية اللفظية.(٧٨)

والسلوك الكينزي وكذلك السلوك البوني -فيما يري باحث آخر هو رونالد أرجيلاندر- ليسا سوي وسيلتين من وسائل التواصل الإنساني، ومن ثم فإن لهما قواعد ملتزمة، ولكن هذه القواعد تتميز بأنها غيـر ظـاهرة علي السطح، بل تبقي متخفية.(٧٩)

ويبدو أن الكينزيائيين يربطون بين الأصل البيولوجي للغة المنطوقة وللتعبير بالجسد. فيشيرون إلي أن كل شيء عالمي عادة ما يكون بيولوجيا وليس حضاريا. وكذلك الكينزياء فإن من الظاهر أنها تقع في مكان مـا بين البيولوجي والأنثروبولوجي. إنها نظام اتصال، أو نظام تواصل، وبعض عناصر هذا النظام يختلف مـن حضارة إلي أخري. وهم يمثلون لذلك بسلوك التحية في بعض وجوهه، وبعض الأوضاع والإيمـاءات التـي تعبر عن اللاأدرية وعدم المعرفة، وبعض الإيماءات التي تبدر من الآباء تجاه سلوك أبنائهم، حينما يولـونهم عنايتهم، واستجابات الأطفال، والاستجابات تجاه أناس متألمين. إنك حينما تحيي أحد الأشخاص، فإن ما تفعله يختلف من حضارة إلي أخري؛ فكل حضارة تحدد ما يكون عليك أن تفعله، إن كنت ستصافح باليـد، أو إن كنت ستحيي، أو إن كنت ستقوم بمعانقة الآخر، أو إن كنت ستضع يديك معا مثلما يفعل بعض المصلين، كما يختلف ما يمكنك قوله حينما يحيونك في غينيا الجديدة، وذلك بالمعانقة بأيد مفتوحـة، تمـر علـي الفخـذين والردفين وعلي منطقة الأعضاء التناسلية. المسألة إذن هي أن كل هذه الاختلافات في الإيمـاءات والتلـويح بالأيدي تستخدم في السياق نفسه، ولكن في حضارات مختلفة. ولكن هل هناك شيء مشترك بينها؟ هل هناك –حقاً- اختلافات في اختصاصات تلك الإشارات؟ إن كل هذه التحيات يتم تأديتها بأيد مفتوحة، فهي يمكن أن

(٧٨) انظر: كير إيلام، ١٠١.

(٧٩) انظر:

Ronald Argelander: "Scott Burton's Bahaviour Tableaux (١٩٧٠-٧٢)", The Drama Review, p.١٠٩.

تصبح شيئا عالميا مشتركا بين كل الناس. ويمكن بالدراسة المتأنيـة للاختلافـات الحضـارية والعناصـر المشتركة اكتشاف البنية الكامنة وراء تلك التنوعات.(٨٠)

وقد ركز مايكل أرجايل في كتابه "التواصل الجسدي" علي بحث الجذور الثقافية والبيولوجية للتواصل عبر الجسد، والأغراض التي يقصد ذلك التواصل إلي تحقيقها؛ كالتعبير عن المواقف الشخصية، أو تشجيع الآخر، أو غير ذلك.(٨١)

المشكلة فيما يتعلق بوجهة نظر بيردويستل –وبعض من تابعوه- أنه يحاول إقامة تماثل مطلق مع اللغـة، وهذا يجعل بحثه عرضة لشكوك اللسانيين، ولكنه يؤكد أنه ليس هناك توافق مباشر بين الوحـدات الكينزيـة والوحدات اللسانية، بل فحسب وجود تماثل أعم بين نسقي اللغة والحركة النحويين عموما. الفرق الأهم بـين نوعي الوحدة علي حد تعبير كينزيائي آخر هو "دانيال شتيرن" (D. Stern) أن اللغة رمزية فـي الأسـاس، ومن ثم تعد الكلمات وحدات دالة أولا، أما "مركب أشكال الحركة" فإنه يقوم أولا بوظيفة فيسيولوجية وعملية. وقد أدي ربط نسق التعبير الجسدي بنسق التعبير اللغوي ببعض الباحثين إلي اقتراح أن يدرسا معـا تحـت مصطلح "ما وراء اللغة Paralanguage".(٨٢) ولكن يعترف الباحثون في الكينزياء بتعـذر وضـع قائمـة "بالمعجم" الإيمائي يمكننا بواسطتها إنشاء بدائل كينزية وفقا للحاجة.(٨٣)

وهناك –كما يقول شتيرن- نوعان مهمان للدراسات الكينزية؛ أحدهما يهتم بالشخص في حد ذاته إذ يرسل الإشارات التي تتواصل مع الآخرين، والآخر يهتم بالعلاقة التفاعلية بين مرسل الإشارات ومتلقيها.(٨٤)

ويمكننا أن نلاحظ أن هناك ارتباطا بين المنجز الحركي الثقافي الإنساني (التعبير الحركي من وجهة نظر الثقافة والمجتمع) والمنجز الحركي المعبر عنه إبداعيا، ومثل هذا التصور ينطبق علي المسـرح والروايـة، فهما ليسا تخييلا منبتا عن المصدر الثقافي الاجتماعي، بل يتم الاعتماد علي الشفرة الاجتماعية والثقافية فـي خلق الشفرة الإبداعية، أو ما يسميه أمبرتو إيكو "التشفير الثانوي".(٨٥)

---

(٨٠) انظر:

Rickèl Twersky: "On Kinesics Analysis: A Discussion with Daniel N. Stern", The Drama Review, p. ١١٩.

(٨١) راجع:

Michael Argyle: Bodily Communication, Methuen, London, ١٩٧٥.

(٨٢) انظر:

Alfred S. Hayes: "Paralinguistics and Kinesics", in: Approaches to Semiotics, Thomas A. Sebeok and Others (ed.), Mouton, London, ١٩٦٤, p. ١٥٣.

(٨٣) انظر: كير إيلام، ١١٠، وما بعدها.

(٨٤) انظر:

Rickèl Twersky: op. cit.,p. ١١٥

(٨٥) انظر: كير إيلام، ٨٢ وما بعدها.

وعلي هذا تكون بعض المبالغات المجازية في الرواية –بل كل ما يبتعد عن المعتاد في الواقع- نوعا مـن التشفير الثانوي الروائي الذي يتواطأ عليه المبدع والمتلقي، ويتطلب من المتلقي إعادة قراءتـه وتأويلـه. ولا شك في أن الروائيين يتفاوتون في الاهتمام بتلك الإيماءات التي تظهر في سرد الأحداث خصوصا كما تظهر في أثناء الحوار، وهذا كله يحتاج من القارئ إلي انتباه دقيق ليتمكن من تلقي الخطاب جيدا.

إن تفسير التعبيرات الجسدية لا يدعي أن هناك معني واحدا مطلقا لكل تعبير جسدي، بل يجب بحث كـل تعبير داخل سياقه الخاص، علي أن يقترن ذلك بملاحظة التعبيرات الجسدية الأخري المصـاحبة؛ إذ "تتنـوع معاني أية رسالة تبعا لحشد من العناصر؛ منها -علي سبيل المثال- السياق الثقافي والبيئي، والعلاقـة بـين أطراف عملية التواصل، وقوة الرسالة وأمدها، وما إذا كان قد تم تلقيها بوصفها متعمدة أم غير متعمدة، إلـي غير ذلك.[٨٦] فإغماض العين قد يعني في سياق إلغاء لآخر، لكنه في سياق اقتراب حميم قد يعنـي احتـواء للآخر بعد أن تم جمعه وتكثيفه والامتلاء به. ومن ناحية أخري فإن هنـاك تعبيـرات ذات معنـي خـاص لمرسلها، فقد يرسلها إلي نفسه دون غيره، مثل البكاء في غير حضرة الآخرين. وهناك تعبيرات قد لا يفهمها سوي متلق بعينه مثل القبلة بين المحبين، دون حضور آخرين، فقد تكون اعتذارا أو إغراء أو اعترافا بشيء أو وعدا...إلخ.

ويلتفت شتيرن إلي توالي الحركات والسكنات في الكلام فيبين أنه عندما يتكلم الناس في لحظـة مـا مـن المحادثة قد يغير أي شخص موقفه (مكانه) أو يغير جمله أو يقوم بحركة ما ويتبعه الآخرون. هـذا التغييـر غالبا ما يدل علي تغيير في طبيعة الأحداث الجارية بين المتحاورين أو المتحدثين. فهي ليست مجرد حركة، ولكنها حركة حدثت في سياق جعل لها معني مميزا جدا. هذا المعني غير منصوص عليـه، ولكنـه إشـارة حددت آخر نوع من الأحداث وبدء نوع آخر؛ فاصل أو حاجز بين نوعين من التبادل. ولدراسة هذا النوع من التبادل لا يكون التركيز علي هيئة أية حركة بعينها، ولكن -علي أقصي تقدير- يكون التركيز علي التغير في الحركة، والوقفة، والتعبير، والترتيبات، وأي نوع من التواصل تحدثه هذه التغيرات في سريان الأحداث بـين اثنين أو أكثر من الناس.[٨٧]

ويمكن في نهاية هذا التمهيد القول بأن هذه الدراسة تجذب عين المتلقي إلي مساحات من الإبداع قد تفلتها عيناه في أثناء القراءة، ومن ثم فإنها تفتح بابا لدرس شديد الوعورة والجمال، صعب وطويل سلمه. إنه درس لم ينل بعد حظه من التقصي الدقيق. ويمكن القول إن درس الجسد في السرد من حيث التعبير بـه والتعبيـر بموقعه –يحجز بجدارة مكانين لفرعين من علم السرد؛ هما كينزياء السرد، وبروكسـيميا السـرد. وهـذان الفرعان سيسهمان بنصيب وافر في جدل الأخذ والعطاء مع علوم أخري؛ خاصة علوم الاجتمـاع والـنفس والكينزياء والبروكسيميا.

---

(٨٦) Mark Knapp: Nonverbal Communication in Human Interaction, Holt, Rinhart and Winston, New York, ٢nd ed., ١٩٧٨, p. ٢٥٤.

(٨٧) انظر:

Rickèl Twersky: op. cit., p. ١١٥.

الفصل الأول

التمثيل العرفاني للجسد

"التبر" لإبراهيم الكوني نموذجا

"آه. من جاذبية الأنثي. إنها ذاك الجانب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيء يفوقها غموضا وخفاء."

إبراهيم الكوني، ٦٨.

"لقد صار قلبي قابلا كل صورة..." ابن عربي

البرزخ والعشق، والوجد، والناقة، والصحراء، والأنثى، والآلهة، هي الكلمات التي تملأ مسام رواية التبر للكوني، وتلفها بغموض صوفي مهيب. لكنها -أعني الرواية- لا تمتح من القاموس الصوفي بسذاجة لافتة أو تعمد يجردها من قيمتها الأصلية أو الحالية بعد حلولها في النص الحديث. إنه متح رهيف يشعرك -بعد الانتهاء من القراءة- أنك كنت حقا في حضرة نص صوفي أصيل. لكن الأمر لا يقتصر علي مفردات اللغة الصوفية، بل نري الحديث النبوي المحوري الذي يوجه مسار الأحداث في الرواية حديثا بالغ الأهمية في منظومة ابن عربي، حيث نال علي يده من التأويل ما أدرجه ضمن الأحاديث التي يولع بها المتصوفة بغض النظر عن إسنادها، أعني الحديث المسند إلي الرسول صلي ا عليه وسلم: "حبب إلي من الدنيا النساء والطيب وجُعل قرة عيني في الصلاة".[88] لكن هذا التناص يعد كذلك ملمحا أوليا من ملامح البعد الصوفي في الرواية، أما الملمح الأغنى فيمكن تلمسه في البنية ذاتها.

إن الاقتباس الذي يورده الكوني في أولي صفحات روايته قد أخذه من الإصحاح الثالث لسفر الجامعة في العهد القديم: "ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك، ونسمة واحدة للكل، فليس للإنسان مزية علي البهيمة؛ لأن كليهما باطل".[89] وهو نص –إذا ما وضعناه في سياقه الجديد- يؤكد وحدة الروح التي تملأ العالم أو وحدة الروح في العالم، فما جسد الإنسان أو الحيوان سوي تجل لتلك الروح. من هنا يكون التماس بين الرؤية الصوفية والرؤية الدينية –في أحد تجلياتها- من ناحية، والرؤية الروائية من ناحية أخري. ثم إن الصفحة الممهدة للرواية تطرح ثنائية في رؤية العالم قطباها الروح والمادة. لذاك نجد كلمات الاقتباس الثاني –أو عتبة النص الثانية- تشير إلي عدم التواؤم أو عدم إمكان التعايش بين ارتفاع الأذان الدال علي الهيمنة الروحية علي العالم، ووجود التبر الدال علي هيمنة المادة.

إن العلاقة بين رواية "التبر" والمنظومة الصوفية تتجاوز كما قلت بعض الملامح اللغوية المتمثلة في استخدام المعجم الصوفي، كما تتجاوز التناص بالإفادة من بعض الأحاديث النبوية التي أصبحت جزءا أساسيا من منظومة الفكر الصوفي، ليصبح التماثل الحاسم قائماً في بنية الرواية ذاتها. وربما كنا في هذا السياق بحاجة إلي أن نفيد من تمييز الشكلانيين الروس بين الحكاية ذاتها Fabula ومبني الحكاية Sjužet؛ أي الكيفية التي تم بها البناء.[90]

---

(٨٨) ورد في رواية التبر علي هذا النحو: "أحب إلي من دنياكم ثلاث: النساء والطيب وقرة عيني في الصلاة". إبراهيم الكوني: التبر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ط٢، ١٩٩١، ٧٠.

(٨٩) نفسه، ٩.

(٩٠) راجع: تزفيتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، ت: عبد الحميد عقار وآخرين، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ٤١ وتاليتها. وكذلك: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨، ٢٧٢.

تقدم الرواية علاقة مركبة بين ابن زعيم الطوارق -ويدعي أوخيد- وجمله الذي يعرف بالأبلق. لقد تلقـي أوخيد هذا الجمل هدية من أحد زعماء القبائل، وانشغل به أيما انشغال، ربما لجماله الفائق الذي لا يضـارع، ولأنه وجد فيه كائناً كاملا موازيا له هو نفسه. "وبلغ به عشقه للأبلق أن قصد شاعرة معروفة من قبائل "كيل أبادا"، وطلب منها أن تقرض قصيدة مديح للمهري، تمجد خصائله، وتطري مواهبه، أسوة بالفرسان والأبطال من المحاربين. وجلس طوال المساء يحصي لها خصائص الأبلق: "أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفي..."، ولكن الشاعرة الخبيرة قاطعته فجأة: لا يعيب الفارس أن يعدد خصائص مهريه ويتحدث عنه كملاك، ولكن لقصائد المديح شروطا. مهريك لم يذع صيته في معركة، ولم يشتهر في حفلات الرقص".[٩١]

وسارع أوخيد إلي تدريب أبلقه، وأشركه في حفل رقص، ولكن الأبلق خذله، وسبب له فضيحة بين أبنـاء القبيلة. لكن هذا الموقف لم يقلل من شأن الأبلق لدي صاحبه؛ فكلاهما نظير الآخر. إنهما مشغولان بـالأنثي إلي أقصي حد، حيث يقوم أوخيد بغزواته النسائية في مضارب القبيلة، في حين يترك مهريه يرعي قريبا من ناقة شغل بها هو كذلك. لكن انشغال الأبلق بالنوق أصابه بالجرب، وهنا بدأ تحول مفصلي في الرواية، حيث أصيب أوخيد بالهلع فراح يبذل كل جهد في سبيل شفاء الأبلق وإعادة بهائه إليه.

وإنهما ليخرجان معا -بناء علي نصيحة الشيخ موسي- إلي قرعات ميمون حيث نبات آسيار الأسطوري الذي يشفي من كل الأمراض، لكنه قد يسبب الجنون. ينذر أوخيد نذراً للإلهة الأسطورية الصحراوية "تانيت" إن شفي الأبلق، كما يطعمه بعد ذلك من النبات الأسطوري. ويشفي الأبلق حقا، لكن أوخيد يحاول أن يتجنب حدوث ذلك المرض في المستقبل، فيسمح بإخصاء مهريه المهيب.

ثم تبرز في ساحة الأحداث شخصية أخري تزيد من تعقيد العلاقة بين أوخيد وأبلقه. هذه الشخصية فتـاة بارعة الجمال، غيرت مصير أوخيد. "جاءت الحسناء من "آير"[٩٢]مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة. وبرغم أن البلاء كان باديا علي الحيوانات البائسة، لم تكن الحسـناء تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلي جانب جمالها تمتعت بـروح مـرح وجاذبيـة. هـذه الجاذبية هي التي صرعت أوخيد في أول لقاء. الجاذبية. الجاذبية. آه من جاذبية الأنثي. إنها ذلـك الجانـب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيء يفوقها غموضا وخفـاء. إنهـا كهمهمات الجن في جبل الحساونة، تسمعها ولكنك لا تستطيع أن تميز الكلمات. تسمع النطق ويغيـب عنـك المعني. هذه هي الجاذبية. لا أحد يعرف ما هي ولكنها تجذب وتجذب. قد توحي بهـا التفاتـة، أو ابتسـامة خفيفة، أو نظرة عابرة، أو هزة من الرأس، أو طريقة النطق بالكلمة، أو حتى مجرد رنة؛ نغمة في الصوت. الجاذبية هي الجمال الخفي الذي خلق كي يصرع أمثاله من الرجال.

(٩١) إبراهيم الكوني، ١٢.

(٩٢) آير: يطلق آير أحيانا أخري علي تمبكتو أو أغاديس أو كانو. (هامش في أصل الرواية).

تعرف إليها في حفل ليلة قمرية، وتابع ابتسامتها السحرية في الضوء الباهت، وتابع خيال قامتها الهيفـاء وهي تتنقل بين النساء. ثم سمعها تغني. يا ربي. ما أقوى صوتها. تغني من قلبها. كأنهـا تنـوي أن تنـزع الوحشة من قلبها؛ وحشة الحياة وقسوة الصحراء. وكل ما عجزت جاذبيتها عن التصريح به عبـر صـوتها الإلهي عنه. وكل من سمعها تغني في تلك الليلة، وقع في الوجد وجذب. حتى هو وقع في الوجد وجذب مـع الشباب حتى الصباح.

التقي بها بعدها مرارا، في ليالي السهر وفي المراعي. أسمعته الأغاني الربانية في الخلاء، وأنصت للوعة صبية طردها الجدب والجفاف، ودفعها للهجرة والغربة عن بلادها الأصلية. ولم يكن اصطياد هـذه النغمـة صعبا علي أهل الصحراء، المهاجرين الأبديين. فمن في الصحراء لم يذق طعم الجـدب؟ مـن لـم يطـرده الجدب؟ من لم يهاجر؟ من لم يتغرب؟ هذه الأشياء قدر الصحراء. وكل أغاني الصحراء تعبير عن الشـجن والجدب والاغتراب.. الاغتراب الأبدي والحنين الدائم للعودة إلي السكينة والأصل.. حنين إلي تلـك الواحـة الرحيمة التي لا وجود لها.. الواحة الأصلية.. الواحة التي تعتبر واحات "فزان" كلهـا مجـرد ظـل بـائس لها".[٩٣]

كان في الفتاة أشياء غامضة أسرت الفتي. "خطبها من عمها، وحاز علي الموافقـة. بعـث إلـي الوالـد يستشيره، فأدهشه الجواب: "لا بارك ا لك فيها". هو لم يعرف والده. لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل مـا عرفه أن النساء تحتل المرتبة الأولي في حياته".[٩٤]

يتمثل الصراع الأساسي بين أوخيد ووالده في مسألة أثر الزواج علي وراثة زعامة القبيلة. "الشيخ موسي هو الذي توسط بينه وبين الوالد في خلافهما الأول، إذ أراد الأب أن يحصن المشيخة في نسله ويحفظها مـن الأغراب فقرر أن يزوجه بنت عمته.. شقيقة موخامد الذي يتهيأ لاستلام المشيخة منه. قال له فـي وصـية حملها له موسي إن هذه فرصته الوحيدة كي يحتفظ بيتهم بالزعامة. إذا أنجب من بنت عمته ذكـرا ضـمن الاحتفاظ بالمشيخة في العائلة. ولكن أخت موخامد لم ترد له علي بال. فتاة بليدة، مطفأة العينين. لا شرر ولا شعر. لا جاذبية ولا مواهب. فتاة عادية ذات ملامح مرضية. ثم إنها لم تخطر له علي بال في يوم من الأيام. لم ير فيها المرأة. لم ير فيها الأنوثة، فكيف يجرؤ ويتزوجها؟ لعن المشيخة، وبعث لوالده بـالرفض. سـكت الأب علي الإساءة ليردها له اليوم في جوابه القاسي: "لا بارك ا لك فيها". فأحرق بهذا الدعاء قلبه.

لم يكن في حاجة إلي مواعظ الشيخ موسي كي يعرف معني دعاء الوالدين، فكل فتي في الصحراء يعرف أن السماء تشرع أبوابها كل صباح لاستقبال مثل هذا الدعاء.

(٩٣) إبراهيم الكوني، ٦٨- ٦٩.

(٩٤) نفسه، ٧٠.

ولكن العناد أيضا ورثه عن أبيه. ورث عنه العناد قبل أن يرث حب الزعامة. أخذ منه العناد، وترك لـه حب الزعامة. العناد أنفع لمجاهدة الصحراء. أما المشيخة فلا يأتي منها إلا وجع الرأس. فلوي العصا في يده واختار "أيور". هرب من العرش، وارتمي في أحضان آلهة الجاذبية، فلن يبحث عن إرث الزعامة من جرب الخلوة مع حوريات الفردوس وشرب من النهر السماوي. عقد علي الفتاة المهاجرة، وردد تعويذة أبيه نفسـه في حديث الرسول : "أحب إلي في دنياكم ثلاث: النساء، والطيب، وقرة عيني الصلاة". اختار الأنثي."[٩٥]

ترتب علي اختيار أوخيد أن أباه وقبيلته تبرءا منه، وهو ما أدي إلي أن يصبح أوخيد وحيداً في منازلاتـه وصراعاته التالية. إن أوخيد لا يعرف الكثير عن جذور امرأته. لقد جاء رجل من أهلها يدعي أنه ابن عمها، يسعي وراءها ويريد الزواج منها. ويحتال ذلك الرجل المدعو "دودو" علي أوخيد، ويسلبه زوجتـه لنفسـه، معتمداً علي ما بين يديه من تبر، وعلي نقاء سريرة أوخيد، ومعرفته بنقطة ضعفه المتمثلة في العلاقة الأبدية بين أوخيد وأبلقه.

لقد بدأ "دودو" بأن سلب أوخيد أبلقه، ثم ساومه بالأبلق علي زوجته. وخرج أوخيد إلي الصحراء تاركاً كل شيء وراءه، مصطحباً أبلقه. لكن "دودو" لم يكتف بفعلته، فأشاع بين الناس أن أوخيد ترك له زوجته مقابـل حفنة من التبر فعاد أوخيد لينتقم لشرفه، وقتل "دودو" في ليلة عرسه.

لم يسلم أوخيد من انتقام أهل دودو الذين جاءوا خلفه، لا من أجل الثأر بل من أجل التبر، إذ لم يكن مـن حقهم أن يرثوا ثروة "دودو" الطائلة إلا بعد أن يثأروا من قاتله. والواقع أنهم تمكنوا من أوخيد، اعتمادا -هذه المرة كذلك- علي نقطة ضعفه وهي الأبلق، حيث عذبوه، فخرج إليهم أوخيد من مكمنه مسلما نفسه في سبيل وجهه الآخر.

الحكاية علي هذا النحو يمكن أن تصلح لأشكال روائية شتي، ومنطلقا لرؤي إبداعية متفاوتة، لكن الكوني آثر أن ينطلق من منطلق رؤيوي عرفاني. إن تمثيلات الجسد عبر تجلياتها في علاقة أوخيد والأبلق والأنثي تعد قلب هذه الرواية ومنطلقها الرئيسي.

وإذا رجعنا إلي المنظومة الصوفية لوجدنا أوضح تجليات الجسد الصوفية متمثلة في علاقة الرجل بالمرأة، حيث يكون الجسد جسرا إلي الحق. لكن هذه العلاقة تتجاوز الجسد المادي لترتبط ارتباطا وثيقا بثنائية الحب واللذة، ونجد أكثر المعالجات الصوفية لهذه القضية جرأة في كتاب فصوص الحكم لابـن عربـي والشـرح المستفيض عليه لأبي العلا عفيفي[٩٦].

---

(٩٥) إبراهيم الكوني، ٧٣ وتاليتها.

(٩٦) راجع: ابن عربي، فصوص الحكم، ٢١٥-٢٢٠؛ ٣٢٩-٣٣٣.

ويشير ابن عربي إلي علاقة ثلاثية أساسها الحب؛ فيقول: "والصورة أعظم مناسبة وأجلها وأكملها، فإنهـا زوج أي شفعت وجود الحق، كما كانت المرأة شفعت بوجودها الرجل فصيرته زوجا. فظهرت الثلاثة: حـق ورجل وامرأة، فحن الرجل إلي ربه الذي هو أصله حنين المرأة إليه. فحبب إليه ربه النساء، كما أحـب ا من هو علي صورته."[٩٧] ويري ابن عربي أن المرأة وسيلة إلي معرفة الحق (ا)، وهو يؤكد قيمتها استنادا إلي الحديث؛ فيقول: "فابتدأ بذكر النساء وأخّر الصلاة، وذلك لأن المرأة جزء من الرجل في أصـل ظهـور عينها. ومعرفة الإنسان بنفسه مقدمة علي معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه"[٩٨]. وهذا يعني أنه لا بد من أن يعرف المرأة التي هي جزء من نفسه أولا، ثم يعرف نفسه، وبهذا يكون قد عرف ا .

فلا عجب في نظر ابن عربي أن أحب النبي النساء، لأن المرأة جزء من الرجل، والأصـل يحـن إلـي فرعه، والكل يحن إلي جزئه. هذا الموقف من الأنثي نجد صداه في رواية التبر؛ حيث نري أن والد أوخيد – الشخصية الرئيسية في الرواية- عاشق للنساء، لكنه عشق يتم تأسيسه شرعيا مع الإفادة من التأمـل اللغـوي للحديث النبوي: "لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل ما عرفه أن النساء تحتل المرتبة الأولي في حياتـه. أمـه احتلت المرتبة الثانية من بين زوجاته. كانت المسكينة معلولة، ضعيفة البدن والقلب. يذكر وجههـا الشـاحب قبل أن تموت. ماتت بالقلب قبل أن يبلغ السابعة. فأشرفت زنجية علي تربيته، وتزوج والده امرأة أخري مـن قبائل الأتباع.. تزوجها قبل أن يتولي المشيخة، ولم ينجب منها ذرية. ولكن غزواته للنسـاء الأخريـات لـم تتوقف طوال هذه السنوات. وقد اشتهر عنه ترديده لحديث الرسول: "أحب إلي في دنيـاكم ثـلاث: النسـاء والطيب وقرة عيني الصلاة". ويروق له أن يعقب علي الحديث: "أرأيتم؟ وردت النسـاء فـي أول السـطر. النساء رأس الأركان الثلاثة". وعندما كانت القبيلة تقوم بغزوات داخل القارة، كان الوالد يتنازل عن نصـيبه من كل الغنائم باستثناء النساء، فيستحوذ علي حصته من الزنجيات، ويعود بهن إلـي الصـحراء، ليتخـذهن محظيات. بل إنه تزوج عددا منهن علي سنة ا برغم أنهن مجوسيات، ولم يكن يعرفن الإسلام. ويقال فـي القبيلة إن سبب منازعاته مع أمه -في تلك السنوات عندما كان طفلا صغيرا- هو مغامراتـه مـع خلاسـية حسناء تقيم في نجع مجاور. وبعد وفاة الأم تولي المشيخة. ورثها عن خاله الذي مات فجأة. ويروي أن الخال لم يكن ينوي أن يورثه الزعامة لولا مصرعه المفاجئ علي أيدي قطاع طرق في صـحاري "دنبابـة". ولـم يستطع شيوخ القبيلة مخالفة العرف لمجرد عشق ابن الخال للنساء. إذ لم يكن عشق النساء في تلـك الأيـام رذيلة تطعن في رجولة الرجل. بل إن الوله بالمرأة من ميزة الفرسان والنبلاء. وقد دعم الوالد موقفه بترديده للحديث الشريف حول النساء، فقطع الطريق علي رجال الدين، وضمن اتقاء شر المتفقهين ومؤيدي الاحتكـام إلي الشرع في فصل المنازعات."[٩٩] وليس حب النبي النساء –في النظر الصوفي- إلا مثالا جزئيا يوضـح مبدأ عاما يسير عليه الوجود بأسره، وهو الحب الإلهي الذي هو حنين الحق إلي الخلق. ولكن الفرع يحن إلي أصله أيضا، والجزء يحن إلي الكل، ومن هنا جاء حنين الخلق إلي الحق.

---

(٩٧) نفسه، ٢١٦ وتاليتها.

(٩٨) نفسه، ٢١٤ وتاليتها.

(٩٩) إبراهيم الكوني، ٧٠ وتاليتها.

ولمسألة الحب الإلهي ناحيتان: ناحية شوق الحق إلي الخلق، وناحية شوق الخلق إلي الحق. أما شوق الحق إلي الخلق فهو شوق الكل إلي أجزائه (والكل والأجزاء هنا علي سبيل المجاز). وقد ظهر هذا الشوق في صورته الأولي في حنين الذات الإلهية إلي الظهور، وهو ما أدي إلي الخلق.

إذن فالخلق يشتاق إلي الحق، ولكنه "لقاء خاص" -كما يقول ابن عربي- لأنه ليس من قبيل لقاء الشيئين المختلفين، بل من قبيل الشيء الواحد يلاقي نفسه. "فالحب موجود علي الدوام متبادل بين الحق والخلق. والشوق والحنين واللقاء موجودة علي الدوام أيضا، لأن الحق دائم الظهور في صدر الخلق، يدفعه إلي ذلك الحب الكامن فيه نحو ذلك الظهور. والخلق دائم الفناء، يدفعه إلي ذلك الحب الكامن فيه نحو التحلل من الصور والرجوع إلي الأصل. هذه هي دائرة الوجود: أولها حب وفراق، وآخرها حب وتلاق. ومحور الدائرة "الحق"، ومحيطها ما لا يحصي من تجلياته في الوجود: كل يخرج من المركز، وكل يرجع إليه.[(١٠٠)]

وليس كلامنا عن الحب ببعيد عن اللذة؛ فالحب هو الذي يؤدي إلي طلب الوصال. وأعظم الوصال النكاح (الجماع) المؤدي -من ثَم- إلي اللذة. وعن هذا يقول ابن عربي: "ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة، فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح، ولهذا تعم الشهوة أجزاءه كلها، ولذلك أُمر بالاغتسال منه، فعمت الطهارة كما عم الفناء فيها عند حصول الشهوة. فإن الحق غيور علي عبده أن يعتقد أنه يلتذ بغيره، فطهره بالغسل ليرجع بالنظر إليه فيمن فَنِي فيه، إذ لا يكون إلا ذاك"[(١٠١)]. وهذا يعني أن التلذذ يرتبط بطبيعة النشأة العنصرية للإنسان من حيث نفخ الروح الإلهي فيها، "ولهذا تعم الشهوة أجزاءه كلها"؛ أي أن اللذة هنا ترتبط بالناحية الروحية أساسا.

وإذا كان الحق هو عين كل محب محبوب، وكانت غاية كل محب الاتصالَ بمحبوبه والفناء فيه والتلذذ بقربه؛ لزم أن يكون الحق هو المحبوب علي الإطلاق، والتلذذ به علي الإطلاق، ولزم ألا يفني محب إلا فيه، وألا تطلب وصلة النكاح إلا به. فابن عربي يري أن أعظم اتصال جسماني بين الرجل والمرأة هو النكاح، وفيه يتوجه الرجل لإيجاد ولد يكون علي صورته ويخلق من بعده. ولذلك شبه به توجه الله إلي خلق آدم، ونفْخَه فيه من روحه ليكون علي صورته ويري فيه نفسه.

ويفسر ابن عربي النكاح هنا علي أنه ازدواج شيئين لإنتاج ثالث، أو توجه نحو الإنتاج أيا كان نوع ذلك التوجه. ومن هنا ظهرت صلة النكاح بالتثليث الذي ذكره من قبل، وتبين أن النكاح ليس إلا التثليث معبرا عنه بعبارة أخري، وأنه -كالتثليث- أساس كل خلق وكل إيجاد، وأنه هو المسمي نكاحا في عالم الصور العنصرية، وهمة في عالم الأرواح، وترتيب مقدمات في عالم المعاني.

---

(١٠٠) راجع تعليق أبي العلا عفيفي علي الفص السابع والعشرين، في: ابن عربي: فصوص الحكم، ٣٢٧.

(١٠١) ابن عربي: فصوص الحكم، ٢١٧.

ومن الطريف أن رمز المثلث يتمتع بمركزية فائقة الثقل في رواية التبر. فهو يرمز إلي الإلهة تانيت التي نذر لها أوخيد نذرا، علي أن يوفيه لو شفي أبلقه. وقد شفي الأبلق لكن أوخيد لم يف بالنذر، بل إن الجمل الذي اشتراه وأطلقه يرعي لهذا الغرض قد انتهي به الأمر إلي أن نحره في ليلة عرسه من الحسناء التي سنراها بوصفها حجابا هائلا بينه وبين الرجوع إلي أصله. كأن النص يقول إن أوخيد قد حاول أن يلتذ بامرأته دون أن يعرف البعد الباطني وراء النكاح، وربما كان هذا ما انتبه إليه أبوه فحذره من تلك الزيجة، ولما لم يستجب صب عليه اللعنات: "لا بارك ا اك فيها"، وهي الدعوة التي وجهت مسار الأحداث فيما بعد. لقد تعطلت بصيرة أوخيد، فتوالت عليه الآلام: "**تذكر النذر. تذكر الولي. تذكر قاعدته المثلثة الأضلاع. أكل النذر. أطعمه للعروس. نسيه تماما. يا ربي، هل إشارة من الإلهة تانيت؟ تلك علامتها. مختومة بالنار علي سواعد الرجال وتحت سرة النساء. رآها في العتمة علي بطن "أيور" أيضا. علي مقبض السيف وفي وشم التمائم، في مقدمة السروج وفوق الجعب والجرابات وزينة اللباس. هي في كل شيء وفي كل مكان. فهل اختفاء الغرارتين تذكير وتحذير؟ اغفري يا تانيت. اغفري. لقد نسيت. سهوت. لم أتأمل الإشارة في القاعدة المثلثة. كنت غافلا. كنت مريضا.**"[١٠٢]

إن ابن عربي -كما رأينا في تحليله للحديث النبوي- يميل إلي وجود بنية ثلاثية في الإيروتيكية الصوفية، فهناك الرجل والمرأة وما ينتج من نكاحهما. ولكن تظل هناك الحقيقة الباطنة، أعني ما يُلتذ به علي الحقيقة، وهو الحق. فالثالوث المشار إليه ليس سوي تمثيل للبنية السطحية للعلاقة، أما البنية العميقة فتتضمن غائبا حاضرا. ويمكن أن نجد هذه البنية المعقدة وقد تجلت في عمل إبراهيم الكوني الروائي بأكمله، حيث نري دائما سعيا حثيثا نحو الآخر، لكنه شوق -علي الحقيقة- صوب الأصل.

هذا الأصل له تجليات متنوعة؛ فهو مرة السدرة -في أسطورة الطوارق الذين ينتمي الكوني إليهم عِرقيا- وهو مرة الصحراء ذاتها؛ وهو مرة الإلهة الوثنية "تانيت" القابعة في الصحراء، وهو مرة الجمال -أو الكمال- في المهري الأبلق؛ وهو مرة ا -بالمفهوم الصوفي الإسلامي- الذي يسعي أتباع الطريقة القادرية إلي قتل أنفسهم سعيا إلي لقائه (لقاء القدر): "**شيوخ الطريقة في غدامس يقولون إن كل شيء يعود إلي الأصل في النهاية. العشبة تنمو إلي رتمة والرتمة تزهر. والزهرة تتحول إلي ثمرة. والثمرة تعود بذرة وتسقط إلي الأرض. إذا كان اللون أبلق في الأصل فلا بد أن يعود مع الوقت إلي هيئته. اصبر ولا تخف.**"[١٠٣] لقاء القدر عند التيجانية هو نفسه لحظة الاتحاد بالمطلق التي رآها حدسا تخيليا عند سقوطه في البئر،[١٠٤] وهي اللحظة التي ستتوج كفاحه في نهاية الرواية بالاتحاد النهائي بالجمال المطلق.

---

(١٠٢) إبراهيم الكوني، ٧٨.

(١٠٣) إبراهيم الكوني، ٥٦.

(١٠٤) انظر: نفسه، ٥٧ وما بعدها.

هذا الأصل بتجلياته المتعددة: الإلهة تانيت، والصحراء، والناقة -ثم حجاب يحجبه، وهو المرأة التي قـال عنها أوخيد: "كيف أعمته المرأة؟ كيف أعمته المرأة إلي الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع؟ نعم. هـي. المرأة. لولاها لما تجاسر. لولاها لما سها عن الإيفاء بالنذر لـ"تانيت". لولاها لما حلت اللعنة التي أعمته عن رؤية فعله. لولاها لما جاء الولد إلي الدنيا. الولد الذي يجيء كي يطوق عنق الوالد ويديه ورجليه بقيد أقـوي من الحديد. لا يطوق أطرافه فقط وإنما يشد عقله ويحجب قلبه. الأبناء حجاب الآباء. الأبناء فناء الآباء."(١٠٥)

يتفق هذا تماما مع الرؤية الصوفية الإيروتيكية التي رأيناها عند ابن عربي. إنه يرتبط بالأبلق –الأصـل؛ مثال الجمال- برباط وثيق هو رباط الدم، فكأنهما صارا واحدا: "**البلاء صنع منا مخلوقا فـي اثنـين**".(١٠٦) الأبلق هذا هو "من" قال عنه الراعي إنه ليس سوي إنسان، ذلك أن الأبلق لم يطق صبرا علـي بُعـده عـن "أوخيد" بعد أن رهنه الأخير لدي "دودو" قريب زوجته. إن الاتحاد بينهما -أوخيد والأبلق- قديم، بل أزلـي، كأنه علاقة النفخة الإنسانية بأصلها الروحي الإلهي: "**مع فيض الألم تدفقت الذكريات، فرأي صداقتهما فـي الزمان الأول، قبل أن يولدا، قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات. قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في قلوب الآباء. قبل أن يكونا رغبة تسيطر علي الجسد. قبل أن يكونا هباء في الفضاء الأبدي. عندما كانـا صـوتا للريح. صدي لأغنية، نواح "امزاد"**(١٠٧) **بين أنامل حسناء، زغرودة حورية في الفردوس. نعـم. زغـرودة إلهية لحورية رحيمة في ظلمة البئر.**

كانا شيئا واحدا قبل أن يكون أي شيء، فكيف يستطيع الآن أن يتخلي عنه ويلبس عتمـة الفجـر هاربـا كاللص؟ كيف ينزعه من نفسه كما ينزع الخاتم من الإصبع ويلقي به بين أيدي الأوباش والغرباء في صحراء "دنبابة"؟ كيف يجرؤ ويرتكب هذه الجريمة لمجرد وجود المرأة والولد وشيء سـخيف اسـمه العـار فـي الصحراء القاسية؟ كيف يتخلي عن نصفه الإلهي ويقايضه بوهم الدنيا؟ ومن هي المرأة؟ إنها الوهـق الـذي خلقه إبليس كي يجر به الرجال من رقابهم. ومن هو الولد؟ إنه اللعبة التي يتلهي بها الأب معتقـدا أن فيهـا الخلود والخلاص في حين تحمل فناء عمره وخراب ماله. وما هو العار؟ إنه وهم آخر اختلقه أهل الصحراء كي يستعبدوا أنفسهم ويكبلوا رقابهم بمزيد من القيود والحبال.

وإذا كان العار هكذا فإن النبل هو الحرية، هو الإخلاص لرفيق عرفه في الفناء وعبر به ملكوت الصحراء طوال هذه السنوات. والنبل هو الذي يحتم عليه أن يضحي بالوهق واللعبة والوهم ويختار الأبلق ليواصل معه الرحلة في ملكوت الخلاء."(١٠٨) ويؤكد هذه العلاقة الأصلية في موضع آخر: "الأبلق الآن له، وهو للأبلق. لن يفرقهما إلا الفناء. بل حتى الفناء لن يفرقهما. سوف يذهبان معا. سيعودان إلي أصلهما معا، كما كانا قبل أن يولدا."(١٠٩) وهذه العودة إلي الأصل ترتبط بفهمه لعلاقة الإنسان بجسده. ولقد كان "أوخيد" بحاجـة إلـي أن

---

(١٠٥) نفسه، ١٠١.

(١٠٦) إبراهيم الكوني، ١٠٤.

(١٠٧) امزاد: آلة موسيقية وترية تشبه الكمان. (هامش في أصل الرواية).

(١٠٨) نفسه، ١١٢.

(١٠٩) نفسه، ١٤٣.

يتخاص من بدنه الذي يمثل سجنا، حتى يستطيع العودة إلي الأصل: "الإنسان رهين ما كسب كما هو سـجين البدن."(١١٠)

أما ما يذل البدن ويبعده عن أصله فهو "التبر". وهذا الذل يتكشف في علاقة أوخيد بقريب زوجتـه الـذي حاول إذلاله بما يملك من تبر. ويمثل التبر الفردوس الأرضي في مقابل الفردوس السماوي الذي يمثل البـدء والمنتهي؛ الأصل والمعاد. إن التبر بعيد دائما عن يدي أوخيد، لكن الآخرين يعذبونـه دائمـا بامتلاكـه، أو يحتقرونه لعدم امتلاكه إياه. إن أوخيد يحيا متناغما مع عالمه الداخلي الذي يملؤه صراع عنيف لا قِبل له به. لقد غفل أوخيد -الإنسان المتناغم الجميل- عن أدوات لعبة الصراع، فكانت سقطته.

ويجمع الأبلق إلي الجمال جلالا لا يقل قدرا، يتجلي في ترفعه عن الضعة والاستسلام وخاصة في معيـة قريب زوجة أوخيد. وما أجل حزنه في بعده عن صاحبه: "**الأبلق أيضا قضي الليل ساهرا. وجـده منتصـبا بقامته المديدة، متجها برأسه نحو الشرق، بائسا، صامتا، كئيبا، يشاهد ميلاد القبس، في حين بـرك جمـل الحرث في الطرف الآخر من الكوخ، بجوار نخلة حدباء كثيفة، يجتر ببلادة ولا مبالاة. قارن في لحظة بين الجملين، فأدرك كم يبدو حزن الأبلق مقدسا في هذا الوضع، في هذا الوقت المبكر من الصباح. وكم يبـدو الجمل الآخر غبيا وبشعا في بلادته ولا مبالاته وخلو باله من الهم. ما أبشع المخلوق عندما يخلو قلبه من الهم. الحزن وحده يزرع القبس الإلهي في القلب.**"(١١١)

وإذا كانت فكرة الخطيئة الأصلية والسقوط والسعي نحو الأصل ذات حضور قوي في الرواية؛ فإنها تري أعظم تجلٍ لها في الكابوس الذي كان يلاحق أوخيد: "**ثلاث ليال متتالية رأي البيت المهدم. لـم يكـن ينـام. الجمرة في قلبه لم تترك المجال للنوم. ولكنه يفوز بغفوة قصيرة مع قبس الفجر في كل ليلة فيري الخربـة الكئيبة. وبرغم أنه يعرف أن الغفوة لا تستمر طويلا إلا أن تجواله في الأنقاض يستغرق ليلة كاملة.**

هذا الحلم ليس جديدا. في طفولته عذبه كثيرا. في السنوات الأولي من شبابه أيضا. في ذلك الوقت لم يزر الواحات بعد. ولم ير بيتا مبنيا بالطين ولا بالحجر في حياته. وبرغم ذلك يزوره البيت المظلم، الكئيب. البيت مشيد بقوالب الطين. ذو طابقين. مسقوف بجذوع النخيل. فوق الجذوع طرحت طبقة مـن السـعف. فـوق السعف طرح الطين المخلوط بالتراب. الطابق الأرضي مهدم.. انهارت جدران بعض الغرف. شـيء آخـر لاحظه في هذا البيت. هو مهجور وبلا نوافذ أو أبواب. والغريب أنه يجد نفسه محبوسا في الـداخل دون أن يعرف من أين دخل. ودائما يجد نفسه في الطابق الثاني، فيمشي في الممرات المظلمة باحثا عن مخرج. عن باب أو نافذة أو نور. وكانت أرضية هذا الطابق تميد وتهدد بالانهيار فيسرع الخطي محبوس الأنفاس. يخشى السقوط ويحس بوجود كائن مجهول لا يظهر أبدا. ولكنه لم ير شبحا واحدا أيضا. وكل خشيته في هذه الرحلة المتكررة في أمرين: السقوط وغضبة الكائن الخفي."(١١٢)

---

(١١٠) نفسه، ١١٥.

(١١١) إبراهيم الكوني، ١٢٠-١٢١.

(١١٢) نفسه، ١٣٣- ١٣٤.

لقد كان أوخيد متوزعا دوما بين عالمه الداخلي وعالم الناس. هذه سقطته. إنه بالضبط في البرزخ. ويمكن التماس التشابه بين حياته ونهايته المؤلمة: "**قال رجل بدين، قصير القامة، تفوح منه رائحة الشياط:**

- تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة؟[(١١٣)]

ثم وجه الخطاب إليه:

- تعرف كيف لاقت الضرة جزاءها؟

قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاءوا بجملين. شدوا اليد اليمني والرجل اليمني إلي جمل، وشدوا اليد الأخري والرجل اليسري إلي الجمل الآخر.

صاح البدين:

- السوط! السوط!

أحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط. قفز أحدهم نحو اليمين، وقفز الآخر في الاتجاه المضاد. وجد نفسه في البرزخ. سقط من حافة البئر. في المسافة بين الفوهة والماء رأي الفردوس. زغردت الحوريات، وناحت الجنيات."[(١١٤)]

وكلما حاول أن يخلو، دعته دواعي الناس فلبي غافلا. لقد واتته الفرص لكي يتحرر أكثر من مرة لكنه لم ينجح. كان علي وشك أن يخاص نفسه وأبلقه بالرصاص، لكنه لم يستطع وتراجع. لقد كانت فرصة حقيقية ليطفئ النار، أو لنقل ليتخاص من عنصر النار، لكنه لم يكن قد استعد بعد لهذه الخطوة: "**رفع فوهة البندقية وسددها صوب رفيقه. نهض عن الأرض ببطء كأنه ينتزع نفسه، وقرب الفوهة من رأس الأبلق. تقدم خطوة، خطوتين حتى لامست الفوهة جبين الجمل. وضعها بين عينيه، وتشبث بالسلاح بكلتا يديه. في عينيه يلوح التصميم والإصرار والغموض، يداه ثابتتان. في المواجهة استسلم الأبلق أيضا. التقت عيناهما. الاستسلام في عينيه أيضا. لم ير فيهما الدهشة. بل العكس. بارك الخطوة. عيناه قالتا له: "اضغط علي الزناد!". عيناه تحثانه، تشجعانه. العينان العميقتان، الصافيتان كمياه عين الكرمة، قالتا له: أطفئ النار. إذا نويت الفراق فسارع بإطفاء النار فلن تكون الظلمات أقسي من نار "آسيار"، ولن تعادل شراسة الطريق إلي "أوال". فأطفئ النار!**

تمدد لقاء العينين، فانكسر الإصرار، وارتجفت الكف.

غرس الفوهة في الرمل عند ساقي المهري المطويتين، ووقف لحظات يرتعد. ثم أحس بالسائل المغلي علي وجنتيه مرة أخري. تصاعد الغضب. احترق من فورة الغضب. كل شيء في صدره يغلي ويشتعل. كيف يطفئ النار؟

---

(١١٣) تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة؟ تقول الأسطورة إن تانس أمرت العبيد أن يمزقوا الضرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران في طريقين متعاكسين، عقابا لها علي تدبيرها المحاولة التي استهدفت حياتها (من أسطورة تانس وأطلانتس). (هامش في أصل الرواية).

(١١٤) إبراهيم الكوني، ١٥٨.

انهال علي رأسه بكعب البندقية. سقطت العمامة، وواصل قرع جبينـه بالضـربات.. ضـربات الكعـب الحديدي. انفلت الدم، تناثر علي يديه، وسقطت قطرات علي الرمل وقطعة الخيش. امتزجت بحبات الشـعير، قطرات أخري لوثت وجه الأبلق. الأبلق راقب الجنون بقلق. ثم تطور القلق في عينيه إلي خوف. وكلما ازداد عدد الضربات ازداد الهلع. ربما لأنه لم يعرف الجنون. ربما لاعتقاده بأن الإنسان انفرد بهبة العقل وليس من حقه أن يفقد هذه النعمة كالحيوان. أوخيد فقد العقل الآن. فمن هو بهذه الحال؟ ماذا سيفعل بنفسه؟ إلـي أيـن يمضي بهذه الضربات الوحشية علي الرأس؟

فتح فكيه فجأة بـ:

- آ - آ - آ - آ...

ابتلع الخلاء النداء الأليم.

توقف أوخيد وانهار علي الرمل.

حل الأصيل.

وجد نفسه محموما ملوثا بالعرق إلي جانب الدم. لم يدر متي وكيف أغمي. الجروح تحطم رأسه بالصداع. ولكن أني لآلام البدن أن تتفوق علي آلام القلب! لو وجدت آلام البدن السبيل لابتلاع آلام القلب لما تألم أحد. فبمجرد ما استيقظ وتذكر ما حدث زال صداع الرأس وألم الجسد. ألم القلب أكل الألم."[١١٥]

لقد كان أوخيد علي وشك الخلاص بهروبه بأبلقه وتطليق امرأته وترك ولده، لكن الراعي -الذي قابله في المرعي، وأخبره بما أشاعه الناس حول تنازله عن زوجته وولده مقابل التبر- أقض مضجعه، فقتل عاشـق التبر مما مهد لقتله هو نفسه. أما الخلفية المكانية التي تسهم في إثراء هذه الرؤية الصـوفية العميقـة فإنهـا الصحراء التي تمثل مرآة صقيلة يتجلي فيها الجمال الأبدي. إنها مثل الإنسان الذي يعكس جمال الإله: "**قبـل أن يستقر في الشق تفقد الجبل الجليل الممتد من الغرب خاشعا، ساجدا نحو الشرق، صوب القبلة. ينسـج لقمته العالية عمامة زرقاء من قبس الفجر الصحراوي المسحور. ويكتب، مع الشروق، ويكتم السر الـذي حفظه من فم الملكوت في الليل. هذا السر هو الذي يهبه هذا الجلال. فكم هي عارية وكم هي خفيـة هـذه الصحراء! هذا السر. هذا الخاطر الخفي الهائم في الفضاء. الإحساس المـبهم المعمـم بثنايـا الظلمـات والسكون، هذا الذي نحسه ولا نتلمسه هو الذي سجد له أوخيد وتوسل إليه.**"[١١٦]

وينتبه "فلاديمير غوسيف" إلي الرؤية المتعلقة بالصحراء لدي الكوني، فيلفتنا إلي أنها تعري لنـا طرفـا مـن أسرار العالم، وأنها وسيلة إلي فهم الحياة نفسها؛ "لأن الصحراء ظلت منذ الأزل، تضع الإنسان وجها لوجه أمـام كينونته، تضعه متجاوزة العالم الصناعي كله، متجاوزة الحضارات؛ الفخاخ، وكل أقنعة القرن العشرين الأخري؛ تضعه -كما نري هنا- في داخل هذا العالم نفسه، وكأنه لا وجود له، دون أن يكون ثمة وجود لهذا العالم".[١١٧]

---

(١١٥) إبراهيم الكوني، ١٢٢- ١٢٣.

(١١٦) نفسه، ١٤٧.

(١١٧) فلاديمير غوسيف، "في ملكوت الطبيعة والروح"(مقال ملحق برواية التبر)، ١٦٦.

ولو رجعنا إلي المتصوفة لوجدنا مثال المرآة في غاية الأهمية؛ فالمرآة قد لا تعكـس الجمـال المطـابق فحسب بل إنها لتبديه أبهي. وليست الصحراء وحدها معادلا للمرأة، فالأبلق كذلك مرآة أوخيد، وهذا ما قالـه زعيم القبيلة التي غزا أوخيد نساءها، وغزا الأبلق نوقها: "**عندنا يقولون إن المهري مـرآة الفـارس. إذا أردت أن تنظر في الفارس وتقف علي خفاياه، فتفقد فرسه، مهريه. عليك بالمهري إذا أردت أن تعرف صاحبه. الآن أستطيع أن أقول إنك شاب لا ينقصك الكمال.**"(١١٨) وهكذا يتداخل الأبلق بالصحراء بالأنثي. ولنلاحظ أن الصحراء تتصـف فـي "التبر" بصفات سبق أن وُصفت بها المرأة نفسها. "**فكم هي عارية وكم هي خفيـة هـذه الصـحراء!**". إن المـرآة (الصحراء) تتجلي هنا بوصفها الصورة المقابلة للإنسان الكامل في الرؤية الصوفية. والعلاقـة بـين الحـق والخلق علاقة جدلية يضفرها رمز المرآة. فالخلق مرآة الحق والحق مرآة الخلق.(١١٩)

أكان أوخيد يبحث عن الخلود؟ أم عن الحيوان؟ أم عن التوحد بالحبيب؟ أم عن العودة إلـي الأصـل؟ إن النص يرشح الإجابة بالإيجاب عن كل هذه الأسئلة؛ فقد كان أوخيد يبحث عن الخلود المتمثـل فـي عشـبة آسيار، وهي في النص تصنع ثنائية ضدية مع عشبة الرتم. فعشبة الرتم أرضية تنبت مـع الربيـع وتبعـث الشهوة في الجسد، وكانت سببا في مرض الأبلق. أما عشبة آسيار فهي عشبة ترتبط بأسطورة الخلـود عنـد الطوارق، كما أنها جاءت في النص مرادفة للجنون. وقد ربط الكوني بينها وبين عشبة الخلود في أسـطورة جلجامش، وهي العشبة التي سرقتها الحية بعد أن حصل عليها جلجامش، وسنلاحظ أن الكوني لم يغفل ذِكـر الثعبان حين ذكر عشبة آسيار: "**فوق قرعات ميمون تدلت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمـت علـي رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد. كل جبل يقوم وحيدا في العراء، ويصطف فـي الطـابور الـذي يخرق الصحراء إلي شطرين. في المسافات الفاصلة بين الجبال المعزولة في بحر الأرض الطينية الحمراء، انتشرت دوائر العشب وفاحت الزهور البرية. نهاية الربيع. ولكن الشمس لم تتجبر بعد. جني بضـع قطـع من الترفاس(١٢٠)، وقتل ثعبانا بشعا بالهراوة، ثم جد في البحث عن العشبة الموعودة.**

مع الأصيل عثر علي حقل كامل، ارتفعت النبتة الخرافية مسافة ذراع عـن الأرض. أوراقهـا خضـراء داكنة، تدلت فروعها، عادت إلي الأرض، وتخلّت عن الساق الرقيقة الساحرة. في قمة الساق تكشفت زهـرة صفراء، وفاحت بشذي غامض. زهرة الجن."(١٢١)

---

(١١٨) إبراهيم الكوني، ١٩.

(١١٩) راجع: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، المواد: مرآة – مرآة تجلي الحق بالعالم – مرآة الحادث – مرآة الحق – مرآة الخلق – مرآة الرجل الكامل – مرآة العالم- مرآة القديم – مرآة وجود الإنسان.

(١٢٠) الترفاس: هو الكمأ ينمو أساسا في الحمادة الحمراء. وهو ثلاثة أنواع: الأبيض والأسود والأحمـر، حسـب التربـة. (هامش في أصل الرواية).

(١٢١) إبراهيم الكوني، ٣٦.

لقد كان أوخيد متأكدا أن زهرة آسيار ستصيب أبلقه بالجنون وستفقده عقله، لكنه لم يأبه لـذلك؛ فـالجنون قرين الشفاء من ذلك المرض الأرضي الذي سببه الرتم. وسنكتشف بعد قليل أن الوصول إلي عشبة الخلـود سيوحده بأبلقه، وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه تمثيلا رمزيا للعودة إلي الأصل. هذا كله نتيجة طبيعية لتلك العشبة التي وصفها بأنها **عشبة الجن الموعودة المسحورة المحرمة**. إنها العشبة التي تُذهب الحزن والموت الماثل في العيون، لتعيد إليها صقالتها وذكاءها وبريقها.(١٢٢)

علينا أن نلاحظ أن سعي أوخيد صوب الأصل يجد مرجعيته الصوفية في شعور الصوفي بالغربة الدائمة. والغربة لدي المتصوفة "تفترض شيئين: المفارقة، والرغبة في تحقيق غاية. فالغزالي -ومثله ابن عربي مـع اختلاف يسير في الصياغة- يقسم الغربة إلي ثلاثة: "والغربة ثلاثة: غربة عن الأوطان من حقيقـة القصـد، وغربة عن الأحوال من حقيقة التفرد بالأحوال، وغربة عن الحق من حقيقة الدهش عن المعرفة."(١٢٣)

إن النوع الأول من الغربة -وهو الغربة عن الأوطان- يصدر عن حقيقة أن قِبلة الصوفي هي الحق؛ لـذا فإنه يبحث عن الموضع الذي يتيسر فيه لقاؤه بربه، حتى يجده: "واعلم أن هذا الأمر ليس باختيار العبد، وإنما صاحب هذا الأمر يطلب وجود قلبه مع ربه في حاله، فإذا لم يجده في موضع يقول: ربما أن الله تعـالي لـم يقدر أن يظهر لي قلبي في هذا الموضع، فيرحل عنه."(١٢٤)

ويسعى الصوفي إلي تحققه الوجودي بأن يجد قلبه مع الله؛ أي أن يتم اكتماله الروحي. ويروون في هـذا حكايات طريفة، فيروي أحدهم قائلا: "مررت في سياحتي بمسجد خراب في فلاة من الأرض، فقلت: أدخـل؛ أركع فيه ركعتين. فدخلته، فوجدت قلبي، فقعدت فيه سنتين. فأين زمان ركعتين من سنتين؟ فمطلوبهم بالغربة عن الأوطان وجود القلب مع الله؛ فحيثما وجدوه قاموا في ذلك الموضع".(١٢٥)

علي أن للغربة عند العارفين بعدا فلسفيا آخر، يتعلق برحلة الخلق ذاتها. فإن العبد يتردد بين حالين؛ هما الوجود والعدم، شوقا لشهود الحق الذي أوجده بكلمة "كن". إن الممكن (العبد/الإنسان) باستجابته لأمر الحق لـه بـالوجود، يكون قد اغترب عن وطنه الأول وهو العدم، إذ يغادر هذا الوطن من أجل رؤية الحق، فيكتشف أن وجوده هـذا لا يحقق له مسعاه، فيرغب في العودة مرة أخري إلي العدم؛ لأنه بذلك يكون أكثر اقترابا من الحق. وفي هذه الحيـرة تكون الغربة. إن غربة العارفين عن أوطانهم تتمثل في: "مفارقتهم لإمكانهم، فإن الممكن وطنه الإمكان، فُيكشف له أنه الحق، والحق ليس وطنه الإمكان، فيفارق الممكن وطن إمكانه لهذا الشهود. ولما كان الممكن في وطنه الذي هو العدم مع ثبوت عينه، سمع قول الحق له "كن" فسارع إلي الوجود، فكان، ليري موجده، فاغترب عن وطنه الذي هو العدم، رغبة في شهود من قال له "كن". فلما فتح عينه... لم يشهد الحق الذي سارع إلي الوجود من أجله... يقـول: فأردت الرجوع إلي العدم، فإني أقرب إلي الحق في حال اتصافي بالعدم مني إليه في حال اتصافي بالوجود."(١٢٦)

---

(١٢٢) انظر: إبراهيم الكوني، ٣٦ وما بعدها.

(١٢٣) أنور فؤاد أبو خزام: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٣، حرف الغين.

(١٢٤) ابن عربي: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج٢، ٥٢٧-٥٢٨.

(١٢٥) نفسه، ٥٢٨.

(١٢٦) ابن عربي: الفتوحات المكية،ج٢، ٥٢٨.

إن رحلة الإنسان من وجهة نظر الصوفي اغتراب دائم، يبدأ بالاغتراب عن وطن القبضة (قبضة الحـق) حين أشهدنا ا   علي ربوبيته في عالم الذر، "ثم عمرنا بطون الأمهات فكانت الأرحام موطننا، فاغتربنا عنها بالولادة. فكانت الدنيا وطننا، واتخذنا فيها أوطانا، فاغتربنا عنها بحالة تسمي سفرا وسياحة، إلي أن اغتربنـا عنها بالكلية إلي موطن يسمي البرزخ، فعمرناه مدة الموت، فكان وطننا. ثم اغتربنا عنه بالبعث إلـي أرض الساهرة... والإنسان في تلك الأرض كالماشي في سفره بين المنزلتين. ويتخذ بعد ذلك أحد المـوطنين؛ إمـا الجنة وإما النار، فلا يخرج بعد ذلك ولا يغترب، وهذه هي آخر الأوطان التي ينزلها الإنسان".(١٢٧)

والغربة بمفهومها الصوفي تظهر جلية علي امتداد الرواية كلها؛ حيث نري في رحلة أوخيد وأبلقه غربـة دائمة، لكنها تظهر صراحة فيما يشبه كلام المتصوفة حين يشعر "أوخيد" بالضجر من الحياة بعـد أن لحـق الصحراء الجدب، فالغربة في الرواية وعند المتصوفة غربة دائمة تلاحق الإنسان، وهذا ما نلمحه في ما قاله ابن عربي عن الغربة وما قاله "أوخيد".

أما أوخيد فإنه "لم يجد لنفسه مكانا من الغل. غل علي المرأة وعلي نفسه وعلي العيال وعلي الدنيا كلهـا. الإنسان لا يهنأ لحظة واحدة منذ أن يطل من بطن الأم. لا يطوي بلية حتى يستقبل أخري. من حرب الجرب إلي حرب الطليان. من ألم العطش إلي عذاب الجوع. ومن تقريع الوالد إلي كراهية الزوجـة. مـن قسـوة الصحراء إلي قرحة المعدة. وهكذا بالتناوب. لا تهدأ بلايا الدنيا حتى تبدأ بلايا ذوي القربي. في الغابة تقيـأ. دائما يتقيأ عندما يحرقه الغل. لم يتقيأ طعاما وإنما مادة صفراء ممزوجة بلعاب لزج. تقيأ العلّة."(١٢٨)

إن كل ما ذكرناه يتعلق بالنوع الأول من الغربة وهو مفارقة الوطن في طلب المقصود. أما النوع الثـاني فهو اغتراب الحال؛ حيث إن الصوفي صاحب أحوال تسمح له بخرق العوائد المشهورة، لكن طموحه لا يقف به عند حال بعينه، فتكون غربته عن ذلك الحال غاية السعادة، لأن الحال يكون حجابا، ويكون موضع المكر والاستدراج.

أما آخر أنواع الغربة فهو الغربة عن الحق التي هي من حقيقة الدهش عن المعرفة. فإن الموطن الحقيقي للإنسان (الممكن) هو العدم، "فإذا اتصف بالوجود فقد اغترب عن وطنه بلا شك"(١٢٩). وقد كان فـي حـال عدمه مشاهدا للحق، "فاغترب عن وطنه بالوجود ففارق مجاورة الحق" وبهذه الغربة أصبح حادثـا. "ولمـا حصل له الوجود الحادث ووقعت المشاركة في الوجود بينه وبين الحق؛ دهش، فإنه رأي ما لا يعرفه، فإنـه رأي نفسه متميزا عن الحق بحال العدم، فلما فارق هذه الحال بـالوجود؛ أدركـه الـدهش عـن المعرفـة الأولي."(١٣٠)

---

(١٢٧) نفسه.

(١٢٨) إبراهيم الكوني، ٨٨ وتاليتها.

(١٢٩) ابن عربي، الفتوحات المكية، ج٢، ٥٢٨.

(١٣٠) نفسه.

إن الغربة عند ابن عربي –كما تتجلي في الفتوحات- نسبية تتوقف علي المتصف بالغربة، فنراها تتردد بين الوجود الضروري وانتفائها تماما. ينتهي ابن عربي بعد تحليله الدقيق لمراتب الغربة إلي أنها نسبية، وأنها منزلة ينزلها المتوسطون والمريدون، أما العارفون المحققون فإنهم لا يعرفون الغربة، فهم يرون الأشياء علي حقيقتها: "فليس عندهم غربة أصلا، وإنهم أعيان ثابتة في أماكنهم لم يبرحوا عن وطنهم. ولما كان الحق مرآة لهم؛ ظهرت صورهم فيه ظهور صور في المرآة، فما هي تلك الصور أعيانهم... فما اغتربوا، وإنما هم أهل شهود في وجود،... فمرتبة الغربة ليست من منازل الرجال، فهي منزلة أدني ينزلها المتوسطون والمريدون، أما الأكابر فما يرون أنه اغترب شيء عن وطنه، والغربة –عند العلماء بالحقائق في هذا المقام- غير موجودة ولا واقعة".[١٣١] لقد تخلل هذا الإرث الصوفي الغني حول الغربة ثنايا الرواية منذ أسطرها الأولي، حيث بدا أوخيد –في مقابل الباحثين عن التبر- مغتربا صوب أصل الجمال المطلق، لكن هذه الرحلة ترتبط بفهم الجسد بوصفه حجابا.

والجسد لدي المتصوفة قد يكون حجابا استراتيجيا يتم التخلص منه بالفناء، أو يمثل حجابا مرحليا. وتتمثل مرحليته في أمرين؛ أولهما التدرج الروحي بدءاً بالخلوة، وثانيهما التخلص من عناصر الجسد تخلصا تصوريا بالمعراج. ويتم التخلص من عناصر الجسد تخلصا تصوريا بالمعراج وذلك لطبيعة المعراج المعرفية؛ ذلك أن "الغاية من المعراج تتلخص في المعرفة، وتحديدا في معرفة أصل الإنسان وتماثله مع بناء العالم. يظهر هذا بوضوح في بداية "كيمياء السعادة" وهو نص في الفتوحات المكية، كما يظهر في كتاب "التنزلات الموصلية"؛ حيث يقول: "سيبدو لك في روحانية كل سماء ما يقابله منك من القوي والأعضاء".[١٣٢] كما أن ذلك المعراج ينتهي بقوله: "وعلمت أن ا قد رتب الوجود أحسن ترتيب، وحصره في تحليل وتركيب".[١٣٣]

يتجلى التخلص من أولي العلائق الأرضية -عنصر التراب- في انطلاق الأبلق من عقاله في اليوم التالي لتناول زهرة الخلود: "الألم جعله لا يجد راحة في وضع ولا مكانا علي أرض. انتزع رأسه وانتفض."[١٣٤] كذلك "انتزع المهري رجليه من الأرض، وانطلق عبر الخلاء. تشبث أوخيد باللجام، وجري محاولا أن يساير الأبلق ويعيده إلي الصواب."[١٣٥] ثم كان التأهب للتخلص من النار تاليا لذلك مباشرة: "همهم أوخيد: أوه. لا تحاول أن تفعل ذلك مرة أخري. ستمزق شفتيك. ستهلك نفسك. اصبر. الصبر. الصبر. الفرسان يدوسون الجمر ويسكتون. يدخلون النار ولا يشكون. اصبر علي النار في جوفك ليلة.. ليلتين تكسب العافية إلي الأبد. هل اتفقنا؟

---

(١٣١) ستجد تحليلا بارعا معمقا للغربة عند المتصوفة في بحث للدكتور عاطف جودة نصر، نشره في حوليات كليات الآداب، جامعة عين شمس، بعنوان "مفهوم الغربة في تصوف محيي الدين ابن عربي"، وقد اطلعت عليه مخطوطا.

(١٣٢) ابن عربي، التنزلات الموصلية، ت: عبد الرحمن حسن محمود، عالم الفكر، القاهرة، (د.ت)، ٢٤٨.

(١٣٣) نفسه، ٣٣٨.

(١٣٤) إبراهيم الكوني، ٣٩.

(١٣٥) نفسه، ٤١.

المهري لا يصغي إلي التوسلات. "اللي رجله في النار لا يسمع"... آه من النار."[١٣٦] ويكمل: "ولكن الحيوان لم يلتفت لتوسلات صديقه. في جوفه ألم أكبر من العقل ومن تحذيرات الأصدقاء. في جوفه نار موقدة. اللي رجله في النار... اللي جوفه في النار..."[١٣٧]

ثم يقولها صراحة: "النار تغلي في جوفه، فيزداد جنونا، ويطير في الهواء. أمام عينيه حجاب. طار العقل وحل العماء. سادت الظلمات، وفقد الإحساس بالزمن وبالأشياء. لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف ساكنا في المرعي. لم يعد يحس بجسمه، بنفسه، بأطرافه. الألم أكل الأطراف، أكل الإحساس. الألم أكل الألم. فمات الجسم، ومات الإحساس، ولم يبق إلا الجنون في الرأس. قطع وادي السدر، وصعد مرتفعا آخر. وقع أوخيد علي الأرض، فجرجره المهري بضعة أمتار. تمزقت الشفة العليا، وتحرر الجمل من اللجام. تدحرج أوخيد عبر المنحدر ويده تمسك اللجام. سيطر علي عجزه بمحاولة بطولية ونهض. إذا أفلت منه الآن وهو في قمة جنونه فلن يدركه إلي الأبد. سيفترقان إلي الأبد. هل كتب ا أن يودع صديقه القديم في هذه السقطة؟ في هذا المنحدر الشقي؟ هل حلّت لحظة الوداع الأبدي؟ قفز وركض صاعدا المرتفع بيديه ورجليه معا ممسكا باللجام. تمزقت رئتاه، وانشلت أطرافه، علا الزبد شفتيه أيضا. تناثر الزبد وهو يهبط المرتفع إلي الناحية الأخري. آه. الهبوط. فرصة. إذا لم يدركه في هذا المنحدر فسيفلت إلي الأبد. استجمع كل رجولته.. كل الشهامة.. كل النبل.. كل الأساطير المضادة للعار، واندفع عبر المنحدر. طار عبر المنحدر. سقط. نهض في لمحة بصر كأنه لم يسقط أبدا.. لم يسقط. وفي لحظة كوميض البرق وجد نفسه يمسك بالذيل. لم يصدق. هل حدثت المعجزة؟ هل أدركه حقا؟ هل ساعدت الأساطير الموروثة المضادة للعار؟ هل انتصر علي نفسه؟ علي عجزه؟ علي ضعفه؟ إذن بالإمكان قهر الضعف الرهيب بالصبر. الصبر تعويذة ضد القدر. الصبر هو الحياة. هذا ليس وهما. تأكد من ذلك منذ قليل. يا ربي هبني مزيدا من الصبر فيما تبقي من الرحلة."[١٣٨]

وبعد أن يتخلص الأبلق من جاده المكافئ لعنصر التراب، يسعي إلي التخلص من عنصر الماء. لقد تخلص حتى الآن من عنصري التراب والنار. لكن التخلص من عنصر الماء لن يكون بمحوه، بل بأن يتخلص من دواعيه؛ أعني العطش: "**عانقه مرة أخري، وهمس في أذنه: قطعنا نصف الشوط. اصبر. الآن سنقطع الجزء الباقي.. الأصعب بالنسبة إلي. أنا لا أخزن الماء مثلك. سفحت كل مائي في الطريق المجنون. الآن ستنقذني. سننطلق إلي أقرب بئر. في الأودية السفلية. إياك أن تردني إلي الواحات. سأموت في بداية الطريق. ليس في جسمي قطرة ماء واحدة. أتفهم؟ لن يرضيك أن تفقد صديقك القديم. لن يرضيك أن تفقد أخاك الجديد. إذا اختلط الدم بالدم واتحد الجسد بالجسد ختم العهد بالأخوة الأبدية. هذا ما تقوله العجائز. والآن.. لن نضيع الوقت.**"[١٣٩]

---

(١٣٦) نفسه، ٣٩.

(١٣٧) نفسه، ٤٢.

(١٣٨) إبراهيم الكوني، ٤٢-٤٣.

(١٣٩) نفسه، ٤٩-٥٠.

وقد ظهر عنصر النار مقترنا بعنصر الماء في إشارة يلفها الغموض فيما يشبه النبوءة، حين جاء السـيل في غير موعده، فحذر الشيخ موسي أوخيد من ذلك السيل: "**سمع البعض الرعد في النهار يهدر فـي جبـال الشمال، ولكن العقلاء كذبوهم واستبعدوا المعجزة. قالوا: من رأي مطرا في الصحراء في عز الصيف؟ متي هطلت الأمطار في موسم القبلي؟" واتهموا الذين أنذروهم بأنهم سمعوا "نـداء القيامـة"، وتوهمـوا أنهـم يسمعون هدير الرعد. فلم يتحرك أحد للخروج من الوادي، فجاء السيل في آخر الليـل، وجـرف القبيلـة. الوحيد الذي لم يغافله الماء ليلتها هو الشيخ موسي، إذ كان يقرفص أمام خيمته يقرأ أوراده عندما داهـم السيل النجع. أما هو فنام في المدخل تحت ضوء القمر، واحتمت عجوزه الزنجية بالخباء خوفا من الأفاعي والذئاب. رأي في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق ماء وفير دون أن تنطفئ، ثم وجد نفسه يسبح بجـوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقيقة لما صحا من نومه. الضجة في قمتها. العجوز أيضـا تصـرخ. نساء النجع وأطفاله كلهم يصرخون. الرجال يصيحون. الماعز يصيح. وهدير الماء يزلزل الأرض. ولكـن هذه القيامة كلها لم تنزع من أذنه فحيح الجمر المنطفئ عندما غمره الماء في المنام. وظل هـذا الفحـيح يضج في أذنيه حتى اليوم. هرع الشيخ موسي والتقط العجوز بيمناه، واختطفه من وسطه بيسراه وقطـع بهما الوادي. وكل ما يذكره من تلك التجربة هو ذلك الهمس الغامض.. فحيح الجمر.**"[(١٤٠)]

ويتجلي الإحساس بالمعراج في رحلة أوخيد وأبلقه، حيث يكادان يتوحدان، وتغمر النص الكلمات المعبـرة عن الرحلة، لكنها الرحلة البرزخية الجامعة بين المتقابلات: "**أحكم الوثاق حول جسده، وثبتـه علـي ظهـر المهري. لكزه برفق، فانتصب، المهري. وقف لحظات ثم تحرك. لم يعد علي عقبيه. اتجه جنوبـا، وقطـع الوادي. صعد المرتفع، فتلقفه سهل لا نهاية له. غابت عيناه في الأفق الأبدي، ومشي بخطـوات واثقـة، واسعة، ثابتة. خطوات من يستعد لأن يقطع متاهة. انتصف النهار. في عيني أوخيد طافت الأشـباح. لـم يمض زمن طويل حتى غاب في الظلمات. في السقطة الأولي وجد نفسه في برزخ[(١٤١)] بين الوعي والغياب، بين الموت والحياة. هرع إلي أسنانه، واستعان بها. شد يده إلي الذيل دون أن يغادر البرزخ. البرزخ أوحي له بأن يعود للحيلة الأولي. سقط ونهض مرارا. ترنح، ولعق البول علي فخذ المهري. ثم نزل الإلهام، وقيد يده إلي الذيل. خيل إليه أن الجمل ينحدر من جبل عال، ثم تجاوز مقامه في البرزخ، وعبر إلـي الظلمـات مرة أخري. غاب طويلا وعندما عاد من رحلته الوحشية، وجد نفسه فوق البئر.**"[(١٤٢)]

---

(١٤٠) إبراهيم الكوني، ٧١- ٧٢.

(١٤١) البرزخ: مقام العبور إلي الجنة أو إلي النار، وهو كحد فاصل بين نقيضين يحمل عناصر أو خاصيات كلا النقيضـين. (هامش في أصل الرواية)

(١٤٢) نفسه، ٥٠- ٥٢.

يختلط الموت بالميلاد في هذه اللحظة، حيث يكون الموت ميلادا، ويكون الموت الفيزيقـي بـلا معنـي. الموت الفيزيقي يتبدي عن بعد لكنه لا يأتي أبدا. هذه اللحظة هي مفصل الرواية، وهي اللحظة التي سـيتردد صداها في النهاية. إنها لحظة الكشف الحقيقي، ولحظة الميلاد. إنها موقف الرؤية، ولحظة الوجود الفعلي بعد مغادرة العماء: "**عيناه فقدتا التمييز من زمان. ربما بسبب طول البقاء في البرزخ، بين الدنيا والآخرة، بين الموت والحياة. الحياة. الحياة. الحياة هي التي تحرك أعضاءه الميتة وتملي إرادتها التي لا تقهر. ما أقوي الحياة. ربط اللجام في قدمه، فوق الرسغ. أحكم الوثاق. وتفقد اللجام المربوط إلي الذيل أيضا. ترنح وهـو يحاول أن يهتدي إلي رقبة المهري، إلي رأسه. كان ينوي أن يبوح له بسر قبل أن يندفع إلي الهاوية. لـم يفكر أنه لن يعود. فكر في تلك اللحظة المدهشة أن الموت الذي يقول عنه الشيخ موسي إنه أقرب من حبل الوريد، هو أبعد من الصين. وكان ينوي أن يخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاويـة. وفر عليه الشقاء فهرع إليه بشفتيه. لعق الأبلق وجهه، ولكنه عجز أن يري عينيه. عجز أن يفـتح فمـه بكلمة. فقد القدرة علي النطق. بعد العماء جاء الخرس. رفع يده اليمني، وربت علي رأس المهري. تبـادل البدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف. ترنح مرة أخري، وبحث عن فوهة البئر. تخطي الفوهـة، وتـدلت رجله الطليقة من القيد في الهاوية. لم يفكر في الموت أبدا. فكر فقط فيما سيقوله للشيخ موسي: المـوت أقرب من حبل الوريد حقا ولكن ما أصعب أن يموت الإنسان مع ذلك. الموت أبعد من الصين. شيء آخـر. إذا وجدت البئر غاب الدلو. وإذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر. هكذا دائما. ظل ممسكا بحافـة البئـر.. بأحجار الفوهة. تزحزح نحو الهاوية. لم ير. لم يسمع. لم يحس. جاهد فـي أن ينـزل الأحجـار الأولـي مستعينا بيديه حتى لا تؤدي السقطة الحرة إلي نزع الوثاق من الذيل. فعل ذلك آليا دون عقل. قرر أن يفعل ذلك، ولكن القوي الخائرة، الأطراف التي حطمها الطريق والجراح، خانته فانهار في الهاوية..**

في هذه اللحظة الصغيرة، الفاصلة بين الحجر الأعلي والماء الأسفل، مر دهر كالأبد.. دهـر أبعـد مـن الميلاد. بل رأي ميلاده في تلك اللحظة. رأي نفسه وهو يسقط من رحم أمه إلي الهاوية. سمع عويل الجنيات في جبل الحساونة، ورأي أطياف الحوريات في الفردوس. تلقته إحداهن بغلالتها الشفافة، وأودعته نهر الجنة. شرب من نهر الجنة، وشرق، وتقيأ.

لم يتقيأ داخل الماء. تقيأ خارج البئر. إذ تفتحت عيناه ورأي لأول مرة بعد عماء طويل. رأي خيال الأبلق وشعاع الشمس المسلّط كمهماز من نار. لقد نفّذ الأبلق الوصية الصامتة وسحبه من اليم. ثم.. عاد إلي البرزخ وتجاوزه إلي دنيا الظلمات من جديد".(١٤٣)

---

(١٤٣) إبراهيم الكوني، ٥٢- ٥٤.

إن الحس الصوفي لتلك اللحظة لا تخطئه عين، فالنص يصف تلك اللحظة بكل الأوصاف التـي تجعلهـا لحظة من لحظات الكشف الصوفي: "من أمتعته كلها لم يبق سوي اللجام. كوره في كتلة حول معصمه، وعزم أن يخفيه كتذكار لتلك الرحلة. هذا الخيط البديع، المضفور بعناية، الموسـوم بالوشـم والنقـوش والمثلثـات والمربعات التي بهتت وشحبت بسبب طول الاستعمال، هذا الخيط الجلدي كان صلته الوحيدة بالحيـاة. كـان صلته التي أعادته من برزخه المشرف علي الظلمات إلي الصحراء من جديد. الخيط الذي شده إلي الأبلق في الرحلة الوحشية الأولي فربط مصيره بمصيره وعاد وشده إليه مرة أخري في الرحلة الثانية الممتدة بين فوهة البئر وسطح الماء. المساحة الفاصلة بين الحدين. البرزخ الذي سمع فيه عويل جنيات جبل الحسـاونة ورأي فيه حوريات الفردوس. اللحظة التي سقته من نهر الجنة. اللحظة التي امتدت دهرا يعادل كـل حياتـه فـي الصحراء. لحظة السقوط في الهاوية التي أضاءت روحه بوهج غامض لن ينطفئ. ولولا الخيط الواصل بين الحدين لما كانت هذه اللحظة الخفية. الومضة الخفية التي عجز أن يذيع سرها حتى لنفسه. ربما لـم يعجـز ولكنه هاب وخاف. هل هذا ما يراه السكاري بالوجد؟ هل هذا ما يسميه شيوخ التيجانية[١٤٤] "لقاء القدر"؟ لقد رآهم في واحة "آدرار" يجذبون بوحشية حتى إذا تم لأحدهم "اللقاء" استل السكين وغرسه في صـدره حتـى يقطع طريق العودة وينعم باللقاء الأبدي."[١٤٥]

هل أغفل الكوني عنصر الهواء عامدا؟ وهل من حقه أن يغفل عنصرا كهذا؟ ربما كان من التعسف والبعد عن جوهر الفن أن نحاول إلزامه بما لا يلزم. صحيح أن الرواية تستند إلي بنية تجد بعـض ملامحهـا فـي رباعية العناصر الصوفية والتخاص منها، لكن النص نفسه قد لا يجد مبررات داخل نسيج الأحـداث وفـي علاقات الشخصيات تسمح باستكمال المنظومة، والإفادة من كل عناصرها. وبالطبع فإننا لن نحاول التعسـف في التأويل لنكمل حيثيات افتراضنا المسبق، وإنما يجب علينا أن ندع النص يقول ما عنده فحسب.

إن عنصر الهواء يغيب في هذه الرحلة، لكن المنظومة تكتمل بدخول عنصر جديد قدمته التجربة السردية، وهو إكمال تطهر الجسد، بإخصاء الأبلق: "**ابتسم موسي في العتمة، وقال: ا جميل يحـب الجمـال. وإذا اشتريت له الشفاء بهذا العذاب فلابد أن تدفع مقابل الكمال أيضا.**

لم يفهم أوخيد، فأوضح الشيخ: التفكير، الطهارة. ألا تفهم؟

- الطهارة؟
- نعم. لابد من الإخصاء.
- الإخصاء؟
- وماذا تظن؟ ألم نتفق علي أن لكل شيء ثمنا؟

---

(١٤٤) التيجانية: نسبة إلي العالم الإسلامي التيجاني الذي أسس هذه الطريقة في القرن التاسع عشـر. (هـامش فـي أصـل الرواية).

(١٤٥) نفسه، ٥٦-٥٧.

- البدن آثم. البدن كله خطيئة. يلزم نزع السبب من أصله. صمت الشاب طويلا قبـل أن يقـول: لا أستطيع أن أنفرد بالرأي. لا بد أن أستشير. لا بد أن أفكر.

ثم استدار واختفي في العتمة."[١٤٦]

الانقطاع المكافئ للإخصاء في الرواية يعد قيمة. الشيخ موسي الذي دل "أوخيد" علي الطريق، وكان لـه دور محوري في تحول الأحداث – شخص مقطوع كذلك: "**موسي يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة. وهو مقطوع. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب. يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنه ليس من القبيلـة. ويقال إنه جاء من غرب الصحراء.. من "فاس" بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة.**"[١٤٧] وهو الذي دلـه علـي طريق البصيرة التي لا تُنال إلا عبر الألم:"**قال لصديقه في الليل، تحت الغطاء، حتى لا يسمعهما مخلـوق: "خلاص. يكفي. شبعنا من العذاب. يجب أن نفعل شيئا حتى لو كان جنونا. سنجرب حيلة الشـيخ الحكـيم. علماء الشريعة القادمون من فاس حكماء. الصحراء كلها تعرف ذلك. حتى لو كان ثمن ذلك هـو الجنـون فماذا يضر المخلوق أن يكون مجنونا؟ ثم ألا تري أننا سنجن ذقنا آسيار أو لم نذقه. أنا وأنت فـي طريـق الجنون. لا أريد أن أري جسدك يتساقط قطعة قطعة. سأجن قبل أن تموت. نعم. أنت ستموت وأنا سـأجن. هل رأيت ماذا يمكن أن تكاف حماقة صغيرة في ساعة صغيرة؟**"[١٤٨]

إن الشيخ موسي هو من دله علي طريق الجنون (الكشف) بوصفه بديلا للعقل، بحيث يخلص أبلقـه مـن الأمراض الأرضية. وربما كان التخلص من الجلد الأجرب هذا مكافئا للتخلص من العناصر الأرضـية فـي الرؤية الصوفية: "**الدم يغطي الجسد والأطراف. حبيبات الرمل تيبست علي الجروح. النزيـف توقـف فـي الليل. فمه أيضا مليء بحبيبات الرمل. بصق مرارا حتى تخلص من التراب. حاول أن يتحرك فعجز. فـتح عينيه فبهرته شعاعات الأصيل. تفقد الأبلق فلم يصدق. الحيوان المسكين قطعة حمراء. أغمض عينيه مرة أخري حتى يطرد الوهم، فتحهما فلم يتغير المشهد. قطعة حمراء. الدم لا ينزف. ولكن الجلد الأسود انسلخ وتقشر. هل يعقل هذا؟ بذل جهدا عظيما حتى حرك أطرافه وزحف يمينا. استعان بأعراف رتمة ترتفع فوق ربوة رمل. اكتشف أن اليد ما زالت مشدودة إلي الذيل. وتعيقه عن الاستمرار في الزحـف. فـك اللجـام بأسنانه. عاند القيد طويلا. كان يلهث. يتوقف عن العمل. يلتقط أنفاسه ويعود إلي المجاهدة. نجح. استلقي علي ظهره، ورفع عقيرته بأنين وآهات. الألم.. الألم لا يطاق.. يتصاعد ويشتد باستمرار. عـاد يزحـف. تفقده من ناحية اليمين أولا. قطعة حمراء. الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر منها الثعبان. المهري مسلوخ تماما. لم ير قيحا ولا صديدا. حتى الدم جمد علي الجلـدة الحمـراء. حبيبات الرمل تشبثت بالبطن وأجزاء من الجنب الأيمن. الذباب اللحوح طن حول القطعة الحمراء ظنا منـه أنها ذبيحة.**

---

(١٤٦) إبراهيم الكوني، ٥٨-٥٩.

(١٤٧) نفسه، ٢٢.

(١٤٨) نفسه، ٣٠، ٣١.

برغم الألم تفتقت نفسه بالفرح. هل سيشفي الأبلق؟ هل تحققت معجزة آسيار؟ هل موسي ولي حقا؟ هل استجاب الضريح الوثني لتوسلاته ونذره؟

معجزة!

معجزة!"(١٤٩)

ولعل مما يعزز هذا التصور ذلك المشهد أمام ضريح الإله القديم حيث عفر "أوخيد" أبلقه "بتراب الضريح" ونذر نذرا، وبعد ذلك بقليل تم التخاص من الجلد القديم كله بما يحوي من تراب: "**أناخ أوخيد أبلقه الأسود، ووقف طويلا، يحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي. أخيرا ركع ورفع يديه، وصاح: "يا ولي الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملا سمينا، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم". ثم عفر جسم المهري المتآكل بتراب الضريح، وتوسده ونام حتى توهجت الصحراء ببهاء الفجر. صنع كوبا واحدا من الشاي الأخضر، وواصل رحلته إلي القرعات الغربية. في الليل، عندما توسد الحجر ونعس، رأي الأبلق يغرق في الوادي، جرفه السيل المباغت وابتلعه.**"(١٥٠)

يقترح النص أن الهدف من الإخصاء هو كمال التطهر حتى ينال الأبلق الجمال، ويضحي رشيقا قادرا علي الرقص، لكنه ليس رقص المهاري المعتاد، إنه الرقص الذي يجعل الأبلق يطير في السماوات حتى يري ا . الهدف إذن هو الرؤية؛ رؤية الجمال الحقيقي. يقول أوخيد لأبلقه محاولا إقناعه بالإخصاء: "**... أنت بهي. أنت جميل. الجمال لا يقدر بثمن. لا يشتري بثمن. أنا علي استعداد أن أدفع حياتي ثمنا للجمال. أنت لا تعرف معني أن تكون أجمل مهري في الصحراء. آه. آه. ما سنفعله سيزيدك رشاقة. ستزداد قامتك اتساقا. صدقني! اسمع كلامي. هل تظن أنني سأفعل لك شيئا يجلب السوء؟ هل تسيء بي الظن؟ فتح الأبلق فكيه علي اتساعهما، وبدت في عينيه الذكيتين اللتين عاد إليهما البلق والبريق، مشروع ضحكة خبيثة. ضحك أوخيد أيضا. قال:**

- فهمت. تريد أن تقول إن الأنثي أجمل. لا. لا. لا تخطئ با . جميلة حقا. ناعمة حقا. كالأفعي. ولكنها تلدغ كالأفعي أيضا. لقد جربت لدغتها. تعرف ماذا فعلته بنا لدغتها في المرة الماضية. لا. لا. هذا يكفي. استح والعن الشيطان.

ربت علي رقبته وتفقد الجلد وتمتم:

- عندما ننتهي من همك ونخلصك سنبدأ مشوارا آخر. سنتعلم الرقص. المهاري النبيلة لابد أن تتعلم الرقص أيضا. الرقص. الرقص. أنت لم تجرب الرقص. سوف يغنيك عن الحب. صدقني. ستطير في الهواء وتعبر السماوات. تشق الفضاء حتى تري ا . أليس أن تري ا في السماوات أفضل من الجري خلف النوق الحمقاوات علي الأرض؟ قل لي..

---

(١٤٩) إبراهيم الكوني، ٤٦-٤٧.

(١٥٠) نفسه، ٣٣.

جاس في العراء أمامه، وقال وهو يعقد يديه حول ركبتيه:

- ولكن لا بد من الطهارة. لن تفوز بالجمال ولن تلقي ا بدون طهارة. الطهارة هي الشرط. أعترف لك أنه عمل قاس، ولكن ليس لدينا خيار."[(١٥١)]

إن الإخصاء هنا لا يعني انعدام الخصوبة والقدرة والاستمرار، بل يعني السعي صـوب الاكتمـال. هـذا السعي نحو الكمال الذاتي سيجد مظهره الرمزي في إرغام الأبلق علي ابتلاع خصيتيه: "**تكأكأ الرجال علـي الجمل المسكين. النصف الأول من النهار قضوه في منازعته وتطهيره من "البلاء"، وأنفقوا النصف الثـاني من النهار في إجباره علي ابتلاع الخصيتين تكميلا للطقوس.**"[(١٥٢)] وبهذا يتم امتلاء الداخل، واحتواء مظهر الكمال (الذكورة)، لتبدأ خطوة أخري صوب الاكتمال الحقيقي.

وعندما نتأمل الإخصاء من خلال الجدل بين الداخل والخارج سنجد ملامحه واضحة إذا رجعنا إلي ميدان علم النفس. فالإخصاء كان يمثل مفهوما جوهريا في فكر فرويد وتلامذته وخصومه كذلك. وقد قدم يوجين مونِك Eugene Monick - في كتابه الذي خصصه لدراسة الإخصاء من منظور علم النفس- خلاصـة فكر فرويد بشأن الإخصاء، وذلك في ثماني نقاط مركزة علي النحو الآتي:

١- يُنظر إلي الوعي بوصفه نظاما مضافاً إلي اللاوعي في الواقع النفسي.

٢- التصور الطفولي للجنس -المستند علي الفطرة- يكون حاضرا منذ بدء الحياة، علي نحو طبيعي لا واع.

٣- إن كل طفل يكون بالفطرة مزدوج الجنس من الناحية النفسية، ذا ميول ليبديـة فاعلـة ومنفعلـة. ويستمر الصبي بعد مولده في التعبير عن ازدواجيته الجنسية تلك.

٤- ويكتشف الصغار في مرحلة عمرية مبكرة التلذذ الناتج عن إثارة أعضاء ذكورتهم.

٥- يفترض الأولاد أن لدي كل شخص قضيبا، وأن تلك المتعة خبرة إنسانية طبيعية شاملة. وهو يحظي لديهم بتقدير هائل، حيث يقع في صميم شرعية شعورهم بتنامي نرجسيتهم.

٦- إن الحظر الذي غالبا ما تمارسه الأم علي مداعبة الطفل عضو ذكورته، ويقترن بما يلاحظه الطفل من غياب القضيب عند الأنثي، ويتم تصوره بوصفه عقابا علي الاستمناء -يكون بداية حنق الطفل علي أمه.

٧- التهديد بالإخصاء في المرحلة الأوديبية يكون الوسيلة التي يخفف بها الميل الإيروسي البدائي للطفل تجاه أمه. ويصبح التهديد بالإخصاء الوسيلة الجوهرية إلي غرس فكرة السلطة الأبوية فيه، وتشكيل أسس فكرة الأنا الأعلي. وعند البلوغ يطفو علي السطح من جديد تطلع الطفل إلي الاتصال الفيزيقي بالأم، بوصف ذلك وعيا قضيبيا؛ تناسليا علي نحو صريح، ويبدل الطفل غايته صوب الأم البديلـة، ولكنه لا يزال تحت وطأة التهديد بالإخصاء.

---

(١٥١) إبراهيم الكوني، ٦٠-٦١.

(١٥٢) نفسه، ٦٢.

٨- ويمكن أن يكون الافتقار إلي توظيف التهديد بالإخصاء في المرحلة الأوديبية، مقترنـاً بتـزامن أو توالي الفشل في الارتباط بالأب المهدد- سببا في تماهي الابن نفسيا مع الأم".(١٥٣)

اللافت للنظر أن فرويد قد ناقش العقدة من منظور الذكر لا الأنثي، وهو ما حاولت "آني أنزيو" أن تقـدم مـا يقابله من خلال طرح رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي علي نحو يخالف فرويد بعض المخالفة. إنها تحاول تقديم رؤية داخلية أنثوية في مقابل النموذج الفرويدي القضيبي الخارجي. وهكذا تربط "أنزيو" بين التكوين الجسدي ومنظومة التفكير. تري "أنزيو" أن التصورات العقلية والنفسية تتشكل عند الأنثي من خلال علاقة الداخل بالخارج. وإذا كان الفم يمثل في المراحل الأولي لدي الطفل وسيلة احتواء ما هو خارجي، فإن العين واليد تحلان جزئيا محل الفم وتشكلان طوبولوجية جديدة، بحيث توحدان الذات في النضال ضد الانفصال.(١٥٤)

في مرحلة تالية يكون هناك لقاء مباشر بين عين الأنثي والقضيب، وهنا يعرف فضاء عينها أن القضـيب هو موضوع رغبتها. وهي رغبة جنسية قبل كل شيء. وهذا ما لا يعرفه، ربما، الولد الصغير فـي العمـر نفسه. وهذا الذي لا تمتلكه الفتاة، تعانيه أولا داخليا. وهذا الذي تفتقده بالنظر، تستعيده بالفكر. إنه في منطـق الأشياء، وفق الاستكشافات الجنسية التي قامت بها علي نفسها وفي حلمها بامتلاك هذا القضيب، هناك حيـث تشعر بمكانه: في الموضع نفسه مثل الصبي. إنها تشعر بنفسها بوصفها غلافا لتلك النقطة غير المغلقة. لكنها كذلك تحمل نوعا من الحسد المستتر وراء السعي إلي المعرفة.

ويرتبط القضيب والإيلاج بالنظر، وتتعرض الفتاة الصغيرة، أكثر من الصبي، للخطر المتمثل في الصدمة المرتبطة بالنظر: إن رؤية الأعضاء الجنسية المذكرة البالغة توقظ الرعب المرتبط بشـعور عـدم تناسـب الأجسام، عند ثقب فضاء خيالي غير مرصود لا يقدر علي احتواء الموضوع. ولا يرتبط الأمر بالواقع البدني وحده، بل يمتد كذلك إلي الرغبة الممنوعة. ويمكن القول بأن الرؤية المرتبطة بالرغبة، هي مسـبقا، إيـلاج بالنسبة إلي الفتاة.(١٥٥)

ولنلاحظ في كلام أنزيو تلك الإشارة المهمة إلي ذلك "الحسد المستتر وراء السعي إلي المعرفـة". فـذلك السعي هو صلب فهمنا للمعني الرمزي للإخصاء داخل الرواية موضع البحث. علينا كذلك أن ننتبه إلـي أن أنزيو تحرص علي أن تقدم تحليلا نفسيا حول الرحم في مقابل القضيب؛ وحيث يكون التجويف معادلا رمزيا للقضيب المنتصب. وهذا التجويف ليس نقصا، ولا فراغا. إنه فتحة نحو عمق يحدده غشاء، وهو ذو نشـاط ذاتي مستقل. وفي التجويف الجنسي الأنثوي القابل للإثارة تتفجر الغرابة المقلقة، واللامرئي، والسر، وأحيانا يتفجر ما هو معترف به. إنه مكان الاختلاف والغموض. إنه تغيير أصـلي حيـث تولـد الرغبـة الحيـاة. والاستيهام القضيبي يسعي إلي ملء فضاء الرغبة غير المشبعة.(١٥٦)

---

(١٥٣) Eugene Monick: Castration and Male Rage: The Phallic Wound, Inner City Books, Toronto, ١٩٩١, p. ٤٨.

(١٥٤) انظر: آني أنزيو: المرأة الأنثي بعيدا عن صفاتها؛ رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ت: طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ٥٢.

(١٥٥) انظر: آني أنزيو، ٥٣، ٥٤.

(١٥٦) انظر: نفسه، ٧٧.

وتهتم أنزيو كذلك بتأكيد الوظيفة الجدلية للرحم، فهو يبث نحو الخارج كما يحتوي إلي الداخل. والبث نحو الخارج الذي يحدد تصورات الخلق والإنتاج موظف أيضا جنسيا من قبل المرأة. ومع ذلك يبدو بوضـوح أن التوظيف الجنسي للشيء يتم عند المرأة في اتجاه غريزي مهيمن نحو الداخل، في حـين أن الغريـزة عنـد الرجل موجهة صوب الخارج وحده.(١٥٧) ثم إن "الفوهة الأنثوية تعمل كذلك نحو الخـارج، مكـان خـروج: جريانات؛ ولادات؛ إخراجات وانزلاقات خارج الجسم؛ حليب؛ حيض؛ طفل. وفرة تبـدلات الجنسـانية فـي مظاهرها الأمومية. إفراغات لا يمكن السيطرة عليها؛ جسم منفلت باستمرار؛ فوهة غير مسـدودة أبـدا؛ إلا مؤقتا بقضيب اللذة".(١٥٨)

لكن عقدة الإخصاء عند المرأة -من وجهة نظر أنزيو- تتجاوز ما قال به فرويد. حيـث تعـيش ذكـري الإخصاء في جسد النساء، لتجد تجلياتها في مظاهر غياب أخري؛ "غياب القضيب؛ غياب الثـديين؛ سـيلان الطمث؛ فض البكارة؛ الولادة؛ وأخيرا الإياس: خصاء أخير وحاسم؛ اختفاء الخصوبة وعلاماتهـا؛ انسـحاب الأمومة الممكنة؛ انسداد المغارة الخصيبة، وربما حتى الشك باستمرار مكـان الإثـارة. أيـة هويـة تبقـي للمرأة؟"(١٥٩)

وهنا تقدم أنزيو نقداً لفرويد من منظور التحليل النفسي الذي تمارسه محللة نفسية، فتقول إنه من اللافـت للنظر أن فرويد يتحاشي، طوال بحثه تمييز الأنثوي من الأمومي. وهو تمييز ضروري مع ذلك؛ فـالأنثوي، في مميزاته الجوهرية وأهدافه والتصورات التي ترتبط به، ليس الأمومي. فوظيفة الإنتاج عند الرجل تلتـبس بالمتعة الجنسية، لكنها يمكن أن تكون منفصلة عنها جذريا عند المرأة. ويتبين هذا خصوصا من النظر إلـي ظاهرة الحمل بوصفها ظاهرة غامضة نظرا لتعلقها بالداخل، وهذا سبب جوهري للاحترام المقترن بالرهبـة الذي يوجه إلي الأم، بوصفها وحشا ملغزا، ومصدرا للألوهية.(١٦٠)

وتلتفت أنزيو التفاتة أخري حاسمة من المنظور الأنثوي للخصاء، حيث تري أن "غياب الثدي عند الفتـاة هو بالعكس مصدر مشاعر الخصاء والضعف النرجسـي بالاسـتناد إلـي قضـيبانية تصـورات الـنقص والخصاء".(١٦١)

وهكذا نجد أن الإخصاء يمكن أن يكون مفهوما أكثر شمولية مما تجلي عند فرويد. وهذا المعني الأوسـع هو ما يمكن أن نجده في رواية الكوني. إننا نستطيع أن نقول ببساطة إن الكوني يتبني رؤية أنثوية في طرح مفهوم الإخصاء في روايته. وكما لاحظنا فإن مصيري أوخيد والأبلق مرتبطان. فالأبلق يتم إخصاؤه، ويفقـد كل صلة بأنثاه، كذلك تؤخذ زوجة أوخيد منه غيلة. كلاهما (أوخيد والأبلق) يحيا رحلة ألم طويلة؛ يتقاسـمان

---

(١٥٧) انظر: نفسه، ٨٦.

(١٥٨) آني أنزيو، ٩٢.

(١٥٩) نفسه، ٩٧.

(١٦٠) انظر: نفسه، ١٠٦.

(١٦١) نفسه، ١١٤.

شقاءها. وأخيرا ينتهيان معا. إنهما وجهان لكيان واحد. ربما تبادر إلي ذهننا سؤال حول السبب في تمتع الإخصاء بهذا الثقل في الرواية. إن ذلك يرتبط بالرؤية الكلية للعمل الفني؛ فالإخصاء هنا سعي صوب الاكتمال أو لنقل الكمال، حيث لا يكون ثم احتياج للآخر، بل يكون هناك سعي صوب الأصل العميق داخل الأنا ذاته، ويكون ثم انقطاع عن العالم، لتقفل الدائرة.

إن أوخيد والأبلق يتحركان طوال الرواية في رحلة مشتركة قدرية تشير إلي تأرجحهما بين الحل والترحال، لكنهما ينحازان إلي الترحال بوصفه بديلا أنطولوجيا أكثر مناسبة لهما، حيث إن "المقابلة بين الحل والترحال تكاد تعادل المقابلة بين الفكر الوثوقي المتجمد والفكر النقدي المتفتح... الأفكار الوثوقية "معمرة" تستقر في مواقع بعينها. إنها مواقف. وهي كذلك التفاف وانضواء وانخراط وانتساب، إنها عقد وعقيدة وتعاقد وقران. أما الفكر النقدي فهو سؤال ويُتم وحركة وانفتاح وطلب".(١٦٢)

لقد كان الأبلق طوال الوقت موازيا لشخص صاحبه أوخيد، بل إنه في الحقيقة كان التمثيل الرمزي لجسد أوخيد، ولهذا كان التخلص من العناصر الجسدية يتجلي في جسد الأبلق، ولهذا كان وصول أوخيد إلي الحقيقة مرهونا بانقطاع جسد الأبلق عن جسد العالم في نهاية الرواية. وهذه الموازنة بين أوخيد والأبلق نجد ملامحها في إشارات كثيرة؛ منها موقفه من العرافة: "**رأي العرافة تقف فوق رأسه وتطالبه بأن ينحر الأبلق. مسح العرق وتسلل خارج الكوخ. أطل قمر خجول باهت الضوء، ولكن السكون في الواحة جليل. من غابة النخيل تناهت زغاريد الجنادب الليلية. تمشي في العراء وفكر أن العرافة التباوية غولة. ما رآه ليس حلما. إنه خيال غولة تريد أن تأكل لحم الأبلق. أي امرأة تجرؤ أن تأكل لحم حيوان طويل القامة، ممشوق القوام مثل الأبلق لولا أنها غولة نهمة؛ تقتات باللحم الآدمي؟**"(١٦٣) وتظهر هذه الموازنة كذلك في موقفه من الفلاح الذي أعطاه تمرات في وقت الحرب مع إيطاليا: "**قصد أحد الفلاحين. أقسم أيضا. في الزمن العصيب كلهم يقسمون. يحنثون. يخفون. الكل يرتعد. الخوف من المستقبل.. من المجهول.. من مفاجآت الحرب.**

جلس طويلا علي حافة الجدول ثم انصرف. قطع مسافة قصيرة فأدركه الفلاح. في عينيه تلألأت دمعتان. بسط راحته عن حبات تمر. ثلاث. أربع تمرات. قال:

- هذا من أطفالي.. للطفل. أعرف أن عندك طفلا.

رفع رأسه، وأكمل موجها خطابه إلي السماء:

- يا ربي ما ذنب الأطفال؟

تأمل الحبات الأربع لحظات. انبثقت من عينيه دمعتان أيضا، أخفاهما بلثامه، وأخفي التمرات في جيبه.

قبل أن يختفي في أحراش النخيل، سمع نداء الفلاح:

- ولكن لماذا لا تبيع المهري؟ هل يجوع رجل يملك مهريا مثل مهريك؟

(١٦٢) عبد السلام بنعبد العالي، ٢٢- ٢٣.

(١٦٣) إبراهيم الكوني، ٨٥.

توقف. خطر له أن يعود ويعيد إليه الحبات. كيف يجرؤ الوقح؟ هل يريد أن يأكل لحم أخيه؟ هـل يظـن الأبله أن الأبلق حيوان؟ ندم في أخذه للتمرات. سيردها. يجب أن يردها مقابل الأذية. آه من الناس. يكرمـك بيد ويطعنك بيد. لم يردها".[(١٦٤)]

والقول بإنسانية الأبلق لم يرد علي لسان أوخيد وحده، بل إن الراعي الذي أرسله "دودو" قريـب زوجـة أوخيد إليه قالها صراحة: "إنه ليس جملا. إنه إنسان في جلد جمل. طول عمري قضيته مع الجمال ولكني لم أر مثيلا له. عندما جاء به دودو أضرب عن العشب ورأيت الحزن في عينيه.. حزن الحنـين. مـن طـول معاشرتي للبعير عرفت أنه يحن إليك. هذا ما تتميز به السلالات النادرة. هل تدري أنه رفض حتى أن يبرك؟ ظل واقفا علي ساقيه طوال الأيام الماضية. قيدته في مرعي مجاور فقطع القيد وعاد إلي هنا. أدركنـاه بعـد مطاردة قاسية وأعدناه إلي المراعي. في هذه المرة صنعت له عقالا من الليف بدل عقال الوبر. سامحني في قسوتي ولكن لم أجد حلا. هل تعلم ماذا فعل بعقال الليف عندما عجز عن قطعه بقوة الساقين؟ مضغه بأنيابـه حتى انقطع القيد وفر، فلم ندركه أبدا.. هذا ليس جملا. إنه إنسان..."[(١٦٥)]

تفيد الرواية كذلك من الخلوة عند المتصوفة، وسنلاحظ أن لجوء "أوخيد" إليها له ما يبرره علي مسـتوي السرد ذاته وما يقتضيه تتابع الأحداث وصراع الشخصيات، لكنه كذلك لا يخلو من رمزية تصـله بـالخلوة الصوفية. إن تلك الخلوة ذاتها نوع من التخلي، الذي تراجع عنه عندما شم رائحة شياط جسـد أبلقـه. لكـن التخلي هنا تخلّ أولي يخلو من المعني العميق الذي أكده وهو معني التخلي عن التخلي. فحين رجع أوخيد من خلوته أكد تواصله –النهائي الذي لا ينقطع- بأبلقه. فالتخلي هو التشبث بأجلّ معانيه. والخلوة ليست غاية في ذاتها، بل إنها وسيلة تنتفي بحصول المراد منها. والخلوة لها شروط منها أن لا تعرف أحدا أنك فـي خلـوة أصلا، وأن تلتزم بشروطها المكانية وما يفترض معها من عزلة ومجاهدة. والحقيقة أن خلوة أوخيـد كانـت خلوة صوفية خالصة.

لكن الخلوة –علي الحقيقة- لا يمكن تحققها في الوجود؛ لأنه "ما من مكان يمكن أن يختلي فيه الإنسان عن كل حي؛ إذ لا مفر من وجود الصور حوله"[(١٦٦)]. إن "التخلي هو اعتقادنا أننا لا نشارك ا الوجـود، فـنحن لسنا سوي مظاهر... الإنسان عندما يتخلي عن الاعتقاد بوجوده، ويصنفه مع المظاهر؛ يتخلي فـي اللحظـة نفسها عن كل ادعاء بمقدرة أو فعل وكل ميل لتصرف ذاتي، ويتخلي عن كل شيء إلي ا . إن قمة التخلي: أن يتخلي عن كل فعل لوجوده بإضافته إلي ا ؛ الفاعل الحقيقي في كل فعل".[(١٦٧)]

---

(١٦٤) إبراهيم الكوني، ٨٧.

(١٦٥) نفسه، ٩٧.

(١٦٦) سعاد الحكيم، مادة "التخلي".

(١٦٧) سعاد الحكيم، مادة "التخلي".

لقد عاش أوخيد في سعي دائم صوب المجهول. وقد دفعه القهر إلي الخلوة أكثر من مرة: الخلوة مع أبلقه بعد تطليق زوجته، ثم أخيرا الخلوة في الكهف الضيق. إنها خلوة لا تبتعد كثيرا عن الخلوة الصوفية: "**حصن نفسه داخل الجحر المنيع. سد فوهة الشق بالأحجار وحشر جسمه في حبسه الجديد. دخله في الليل، ونـام جالسا ثانيا ركبتيه إلي صدره.**"(١٦٨)

وإذا كانت الخلوة تأكيدا لقيمة الجسد بوصفه حجابا مرحليا؛ فإن سعي المتصوفة إلي إفناء أجسادهم يؤكـد قيمة الجسد بوصفه حجابا استراتيجيا. ويشير تاريخ الصوفية إلي أن من رجالاتها من تم إفناء أجسادهم علي يد السلطة السياسية وخاصة عند اختلاط الخطاب الصوفي بالخطاب السياسي والاجتماعي، وكان أبرز هؤلاء الحلاج (ت ٣٠٩هـ) والسهروردي المقتول (ت ٥٨٧هـ)، لكن ما رأته السلطة -يساندها الفقهاء- وسـيلة لتجنب الاضطرابات، رآه أولئك الشهداء ومريدوهم وسيلة للوصول إلي الحق، وتتويجا لكفـاحهم الروحـي، وهكذا كان الجسد كبش فداء في سبيل العرش من ناحية، ومن ناحية أخري كـان جسـرا ومعبـرا صـوب المحبوب.

وليس الربط بين الحلاج و السهروردي غريبا، فكلاهما تمرد بحق، وعشق بحق، وكـان لـه مريـدون، وسعي إلي الشهادة فنالها. والصلة الروحية العميقة التي تربط هؤلاء المتمردين "تقوم قبل كل شـيء علـي تشابه طريقهم في الوجود والحياة، كما تتحدد في توقعاتهم، وفي توثبهم المشترك سـعيا وراء المـوت".(١٦٩) ولقد توفي السهروردي (أو الشيخ المقتول) في السادسة أو الثانية والثلاثين من عمره. و"إذا كان صحيحا حقا أن الإنتاج هو علة وجود كل شخص، وجوهره وغايته، فإن موت السهروردي يمكن أن يتبدي لنا، لا علـي أنه عرض أو حادث، حتى لو كان أليما أو أسيان، بل علي أنه كمال فعل يلوح أنه أهاب به وتنبأ".(١٧٠)

لقد تمرد الحلاج علي التفسير المؤسسي -في محاولة لنقل مركز السلطة من خطاب الآخر إلـي خطـاب الأنا أو المشاركة النسبية فيه- وكان ذلك سببا في اجتثاث روحه علي يد السلطة المؤسسية. "لكـن اللافـت للنظر أنهم أرادوا "أن يقوموا بنفي تام لجسده/ الرمز، فأحرقوه، وكأنهم يقومون بفعل تطهيري لا مثيل لـه. صحيح أن المؤرخين يربطون هذا القتل العنيف بالسياسة، لكن علينا ألا نغفل المغزى الرمزي من وراء هذا الموقف كله: لقد كانت التضحية سبيله الأوحد للوصول إلي التوحد الكامل بالحبيب."(١٧١)

ولقد كان مقتل الحلاج -من وجهة نظر ابن عربي الصوفية- طبيعيا؛ فالحلاج هجر جسده –وهذا طبيعي كذلك لدي المتصوفة- فاستضعف القوم جسده، فقتلوه. ثم إن الحلاج كان يمكن أن يعود إلي جسده، لكنه لمـا رأي الغير هدوا من قواعده ما هدوا؛ هان عليه، فغادره نهائيا. والحقيقة أن الحلاج قد أثار شـعور العامـة كذلك، إذ تمرد علي تمسكهم بحياتهم الفقيرة التي تفتقد عمق الاتصال با . ولم يتنبأ الحلاج بمقتله فحسب، بل

---

(١٦٨) إبراهيم الكوني، ١٤٨.

(١٦٩) هنري كوربان، ٢٠٤.

(١٧٠) نفسه، ١٥٠.

(١٧١) سعيد الوكيل: "الحلاج .. جدل التضحية والعشق"، مجلة سطور، ع٢٧، فبراير ١٩٩٩، ٢٢ وتاليتها.

دعا إليه كذلك. لقد أعطاهم الضوء الأخضر ليقتلوه، فكان يصيح في الأسواق وهو في حالة من الجذبة والطرب: "يا أهل الإسلام! فليس (أي ا) يتركني ونفسي، فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي، فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه... اعلموا أن ا تعالي أباح لكم دمي فاقتلوني... اقتلوني؛ تؤجروا وأسترح... وتكونوا أنتم مجاهدين وأنا شهيد".(١٧٢)

وإذا كان الأنا الوجودي تجليا من تجليات الذات الإلهية، فإن الجسد هو التمثيل المادي لذلك الأنا، وهو الحجاب الذي يجب أن ينقض لتصل التجربة الصوفية إلي ذروتها. "والحجاب نفسه ما هو إلا شرط للحب، ولكن الأنا المخلوق هو عين هذا الحجاب، وهو الذي عليه إذن أن يقبل التضحية بنفسه ويجذب".(١٧٣)

إن التخاص من البدن -الحجاب الاستراتيجي لأوخيد- كان حلا لكل أزماته وكوابيسه، لقد تخاص أخيرا من بيت الظلمات: "أقبل البدين، وفي يده لمع سيف. طلب مساعدة أحدهم، فرفض، والتفت صوب الجبل، وشرع يتقيأ بصوت عال. جاء آخر، وأمسك بالرأس الحاسر. طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء.. بأشعة الشمس القاسية، ونزل علي الرقبة..

انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدي الكائن الخفي. ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحدا بما رأي."(١٧٤)

وهكذا ينهار الجسد/ بيت الظلمات، لتنطلق الروح صوب الأصل، بعد أن تخلصت من الحاجز الاستراتيجي الذي يحول بينها وبين تحققها الوجودي.

ويندرج في المنظومة الصوفية كذلك مفهومان أساسيان؛ هما العالم الأصغر (الإنسان) والعالم الأكبر (الكون). وتعد معرفة أحد العالمين مفتاحا لمعرفة الآخر، بل معرفة ا . يأتي المعراج إذن لتتم المعرفة من خلال التخاص من العلائق الأرضية التي تمثل حجابا علي معرفة الذات الإنسانية، ثم يتم التدرج في معرفة العالم، ثم العودة مرة أخري بعد أن تغير شيء عميق في السالك: "فإياكم أن تظنوا اتصالي بحضرة "أوحي"، اتصال إنية (إن هو إلا وحي يوحي). وبرهاني علي ذلك، تعريفي لكم فيما تقدم حتى الآن أني سالك، وأني ما قبلت منه تبليغ القسط، إلا علي الشرط المتقدم والربط، فلا تنسبوني إلي الاتحاد الفرد، فإنه السيد وأنا العبد، وإنما هي رموز وأسرار، لا تلحقها الخواطر والأفكار؛ إن هي إلا مواهب من الجبار، جلت أن تنال إلا ذوقا، ولا تصل إلا لمن هام فيها مثلي عشقا وشوقا"(١٧٥).

---

(١٧٢) انظر: هنري كوربان، ١٩٠.

(١٧٣) نفسه.

(١٧٤) إبراهيم الكوني، ١٥٩.

(١٧٥) انظر: سعيد الوكيل: تحليل النص السردي: ٥١-٥٢. وانظر كذلك: ابن عربي، الإسرا إلي المقام الأسري، ت: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ١٥٩.

وربما يحق لنا الآن أن نتساءل: هل كانت رحلة أوخيد -عبر الصحراء إذ يلاحق الأبلـق فـي محاولـة للإمساك به- نوعا من المعراج؟ لقد خرجا معا -بناء علي نصيحة الشيخ موسي- إلي قرعات ميمون حيـث نبات آسيار الأسطوري الذي يشفي من كل الأمراض، لكنه قد يسبب الجنون. وحين شارف الجمل التحـول من المرض إلي الشفاء انطلق في تلك الرحلة التي انتهت بتوحدهما. في هذه الرحلة ظلم أوخيد جسده، لكنـه كان يستعين بكل طاقة فيه وبكل ما يحمل من أساطير مضادة للعار حتى يتمكن من اللحاق بـالأبلق دون أن يفرط فيه، وقد انتهي الأمر بتوحدهما.

إن هذه الرحلة التي تعد نوعا من المجاهدة الأصلية صوب التحقق الوجودي تستدعي كل الميراث الصوفي من المعارج التي يتم التخاص فيها من عناصر الجسد من أجل تحقيق المعرفة. علينا ألا ننسي تلك الإشـارة إلي "سدرة المنتهي" التي ألمح إليها الشيخ موسي، وهي في الأصل مقام رفيع في المعراج النبوي والصوفي، بل إنها تتعلق بالموروث الأسطوري للطوارق الذين ينتمي إليهم الكوني، وسنجد الكوني قد قدم إشارتين فـي الهامش إلي السدرة من حيث الرؤية الأسطورية والدينية والصوفية، وكأن هذه الإشارات إشارات سميولوجية أخري موجهة للقارئ، وقد ورد كلام كثير عن السدرة عند ذكر جد أوخيد: "**جده لأمه شيخ حكـيم. إذا رأي رؤيا في نومه لا يغادر فراشه حتى يأتوا له بالعرافين ويفسروا له الرؤيا. ويتردد في القبيلة من يحلو لـه أن يقول: إذا حذرك ا   وكشف لك السر فعليك أن تتمهل وتتعظ وإلا فلا تلومن إلا نفسك. وقد أمـن غـدر الخائنين: الزمان والإنسان، فلم يباغته حدث ولم يغافله عدو. ويجمع الجميع أن كل حكمته كانت تنبع مـن عنايته بالإشارات الخفية. يقال إن الموت أيضا لم يفاجئه. رأي فـي منامـه أنـه يقـف تحـت السـدرة الأسطورية**(١٧٦) **الضائعة في غرب الصحراء ويشرب من ماء البحيرة. فقال له العراف في الصـباح: أعـد نفسك للرحلة. إنها سدرة المنتهي**(١٧٧)**. فحضر كفنه، وغسل جسده، وارتدي أفخر لباسـه، وانتظـر مـلـك الموت. وظل يفعل ذلك كل يوم حتى لفظ أنفاسه بعد أسبوع من تاريخ الرؤيا.**"(١٧٨)

ولا يظنن ظان أنني أسعي هنا إلي عقد مشابهات أو التقاط ملامح تشابه متباعدة في كـل مـن الروايـة والرؤية الصوفية، فالحدس يضعنا حقيقةً في قلب الفرضية القائلة بهذا التشابه، ثم إن الدراسة العلمية المتأنيـة الفاحصة للنص والسياقات قد تثبت ذلك.

---

(١٧٦) السدرة الأسطورية الضائعة: أسطورة للطوارق تتحدث عن سدرة في مكان ما من الصحراء، تحتها نبع؛ مـن وجـدها وشرب من النبع عاش خالدا أبد الدهر. (هامش في أصل الرواية)

(١٧٧) سدرة المنتهي: وردت في القرآن في سورة النجم "ما كذب الفؤاد ما رأي أفتمارونه علي ما يـري. ولقـد رآه نزلـة أخري. عند سدرة المنتهي" الآيات من ١١ إلي ١٤. وقد أولاها محيي الدين ابن عربي اهتماما كبيرا سواء في "الفتوحات المكية" أو "كتاب المعراج". يقول في سدرة المنتهي، في "الفتوحات.": "قلت حسبي حسبي.. قد ملأ أركاني، فما وسـعني مكاني، وأزال عنّي به إمكاني. فحصلت في هذه الأسرار معاني الأسماء كلها، فرأيتها ترجع إلي مسـمي واحـد وعـين واحدة، فكان ذلك المسمي مشهودي، وتلك العين وجودي، فما كانت رحلتي إلا في ودلالتي إلا علي". (هامش في أصـل الرواية)

(١٧٨) إبراهيم الكوني، ٣٥.

وكما نلاحظ فإن الكوني يقدم إلينا معزوفة صوفية كونية، وينجح في أن يقدم تصورا تمثيليا للجسد اعتمادا علي المنظومة العرفانية، لكنه لا يأخذ العناصر الصوفية مأخذ المدعين، بل يضفرها في بنية صوفية أصـلية ككل المتصوفين الكبار، فكأن الحبل السري للمنظومة الصوفية العربية لم تنفصم عراه، بل إنه ليمتـد داخـل الأعمال الإبداعية الجليلة كما تتجلي في كتابات إبراهيم الكوني، وهذا درس علي المبدعين العرب أن يعـوه جيدا، فإن تراثنا ليس حلية ننثرها علي صفحات كتاباتنا، بل إنه نُسغ لا ينفصل عن الجينات الإبداعية.

ونستطيع أن نلاحظ أن الخصوصية التي تميز كتابات الكوني لا تقتصر فحسب علي رؤيته التي ظهـرت في طبيعة تمثيله العرفاني للجسد، بل تظهر كذلك في الإيماءات داخل الرواية؛ حيث إنهـا تتميـز بوجـود تنويعات إيمائية غير معتادة في الرواية العربية المعاصرة، ويلفتنا فيها أمران؛ أولهما كثرة الإيماءات المقترنة بالبيئة الصحراوية الخاصة بالطوارق، والآخر الولع بالإيماءات الحيوانية. ومن أمثلـة الملمـح الأول ذلـك التعبير الإيمائي الخاص الذي يبديه أوخيد إذ يظهر فرحته بأبلقه الذي لا يضارعه مهري آخر في بهائه: "**يقفز إلي الخلاء، ويحجل مقلّدا رقص المجذوبين".**[179] إن أوخيد يبدي ولعا وإعجابا بأبلقه، ومن ثم فإنه يدخل في حالـة وجد قصوي تجعله يرقص رقص الدراويش ابتهاجا به حتى يسقط من الإعياء. ويدفعه إعجابه بأبلقه إلـي أن يذهب إلي شاعرة مشهورة يطلب منها أن تقرض قصيدا تمدح فيه أبلقه، فتخبره بصعوبة ذلك؛ لأنه لم يشتهر بالرقص والمعارك. وهنا يستخدم أوخيد بعض المصاحبات المادية التي تسهم في الإيماء: "**أخفي خجلـه خلـف زمالته".**[180] هنا نلاحظ أن أوخيد يستخدم ذلك الشيء ليخفي جزءا من وجهه، كأنه يحاول إخفاء مشاعر بعينها توشك أن تفيض علي وجهه.

أما الملمح الإيمائي الآخر المتعلق بوجود إيماءات تصدر عن الحيوانات، فمن الواضح أنه محـوري فـي رؤية الكوني الذي يحرص علي أن يجعل الحيوانات كائنات حية فاعلة، لا تخلو من القدرات التعبيرية، وليس هذا غريبا إذا كانت الرؤية في الرواية تجعل الأبلق الوجه الآخر لأوخيد.

من هذه الإيماءات الحيوانية ما يصدر عن المهري الأبلق؛ حين يكتشف أوخيد ولعه بناقة حسناء، فيقـول له: "- لماذا تخبئ عني؟ اعترف أنك تطير إلي محبوبتك ولا تطير بي إلي محبوبتي. اعترف أن لا فضل لك في العدو هذه المرة. الأنثي هي السبب. هي السبب دائما!".[181] وهنا يستجيب الأبلق بتعبيرات يعلمنا إياهـا أوخيد ذلك المدرب الخبير بلغات الأبلق ومشاعره، فنتعلم أن التمايل ونثر الزبد ومضغ الرسن واقتران كـل هذه الإيماءات بالعدو السعيد- كلها تكشف عن مشاعر السعادة والرضا، وشيء من الاعتراف بالحب، وقليل من الخجل لدي الأبلق: "فيرد عليه متمايلا ينثر الزبد، ويمضغ الرسن في عدوه السـعيد: - أو - ع - ع - ع...

(١٧٩) نفسه، ١١.

(١٨٠) إبراهيم الكوني، ١٢.

(١٨١) نفسه، ١٧

فيضحك أوخيد، ويستمر في مداعبته."[١٨٢]

ويلاحظ أن معدل تردد الإيماءات في الروايات يبدأ في الزيادة حين ترتفع حدة الصراع بـين شـخوص الرواية، وتحديدا بعد أن بدأ "دودو" يدبر مؤامرته للحصول علي الأبلق.

وسنلاحظ في الرواية وعيا خاصا بما يمتلكه الآخرون من قدرات إيمائية يؤكدها الراوي. من ملامح ذلك ما نراه حين يجلس أوخيد أمام زعيم القبيلة التي كان يعشق إحدى فتياتها، ثم يفتضح بسبب عراك أبلقه مـع جمل شرس من جمال القبيلة لأجل الناقة الحسناء المعشوقة. في هذه الجلسة يكون الموقف متوترا نظـرا لأن أوخيد غزا هو وأبلقه حسناوات القبيلة، ومن ثم كان شباب القبيلة المغزوة يستنكرون فعلته، ولكن من ناحيـة أخري كان أوخيد ابن زعيم قبيلة، ومن ثم وجب معاملته برفق. إن الزعيم يحث أوخيد في البدايـة علـي أن يدخل البيوت من أبوابها عملا بشريعة المسلمين، لكنه يردف بأن يذكر فضل والد أوخيد في صـد غـزوات الأغراب، وذلك ليهدئ شباب القبيلة بأن يقرن أوخيد بالجدية والرجولة. فهنا يلفتنا الراوي إلي القيم الإيمائيـة في لغة الرجل، وهو ما يسري كذلك علي تعبيراته الجسدية: "**فهم "أوخيد" أن الشيخ الحكيم إنما أراد أن يلين ويهدئ الشباب بحديثه عن الغزوات العاطفية وإشارته إلي دور والده في التصدي لغزاة الصحراء. شـيوخ القبائل لا ينطقون بكلمة واحدة عبثا، ويروق لهم أن يستعملوا الإشارة في لغتهم.**"[١٨٣]

إن الزعيم تصدر عنه –حقا- إشارات كثيرة لا يكاد يفهمها أوخيد للوهلة الأولي، نظرا لقلة خبرته، ولعدم انتمائه إلي تلك القبيلة التي تمتلك بالتأكيد شفراتها الخاصة. إنه يمسك في يده عكازا أنيقا من السدر مطوقـا بدوائر جلدية موسومة بنقوش دقيقة. وهو هنا يستخدم أداة مادية لكنها لا تخلو من دلالة؛ فهـي ترمـز إلـي السلطة، لكنها السلطة المغلفة باللطف؛ أي أن تلك الأداة تعني امتلاك القوة من غير عنف لكي ترمـز إلـي الحكمة كذلك. يستخدم الزعيم تلك الأداة في أثناء الحوار مع أوخيد ليرمز بها إلي تأمل الأمر وتقليبـه علـي أوجهه: "**قلّب عكاز السدر بين يديه، وقال بوقار: لا يعيب الرجل النبيل أن يعشق أو يهاجر للقاء، ولكن مـا ضرنا لو عملنا بشريعة المسلمين ودخلنا البيوت من أبوابها؟**"[١٨٤] ثم إنه يعاتب أوخيد، لكنه لا يريد أن يثير ثائرة شباب القبيلة، فيلجأ إلي أمرين؛ الكلام بوقار، ثم إرداف ذلك بالابتسام. فالوقار يجعل مقاليد الأمر كلهـا في يده، أما الابتسامة فإنها إشارة أكثر تعقيدا حيث ترتبط بسياق الكلام المصاحب لها، كمـا تـرتبط بـذكاء مرسل الإيماءة ومتلقيها، ومن ثم فإنها تحتمل معاني كثيرة. فهي هنا تعني الترحيب بأوخيد، كمـا تعنـي أن الأمر بسيط لا يستحق عناء الفعل العنيف، ومن ثم فإنه يهدئ من ثائرة شباب القبيلة.

---

(١٨٢) نفسه، ١٧.

(١٨٣) إبراهيم الكوني، ١٨.

(١٨٤) نفسه، ١٨.

ويعطي الزعيم أوخيد الفرصة ليفكر في مسألة الزواج، لكنه يقرر أن يفيد من الأبلق النادر بأن يجعله يلقح إحدي نوق القبيلة، فيقول : "**ليسمح ضيفنا النبيل أن نكرم مهريه أيضا. فطالما يتأفف الفارس من الـدخول إلي بيوتنا من أبوابها فلا بأس أن يفعل المهري ذلك.**"(١٨٥) وهنا يبتسم ابتسامة يفهمها أهل قبيلته، ولا يفهمها أوخيد حتى يري ما تبع ذلك من أحداث: "**ابتسم، فابتسم أغلب الحاضرين. أوخيد لم يفهم الرمز. لم يـدرك تلميح الشيخ، فعاد العجوز الحكيم يعلن: إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلـت المهـري النادر من نوق القبيلة. أنا أري أن تستأثر نوقنا به. نريد نسلا من السلالة المنقرضة. المهاري البلقاء في إبلنا عمل ستحسدنا عليه كل القبائل. إحياء السلالة البلقاء وحمايتها مـن الانقـراض واجبنـا. مـا رأي ضيفنا؟".**(١٨٦) وبعد أن تنتهي هذه العملية يؤكد الزعيم قوته وخفة روحه معا: "**بين الحين والآخـر يضـحك العجوز ويلوح بعكاز السدر في الهواء ويردد: إذا أفلت الفارس فلا يجب أن يفلت الأبلق.**"(١٨٧).

إن التعبيرات التي تصدر عن الأبلق تعبيرات تليق به بوصفه كيانا عالي الهمة؛ فحين يتعـرض لأزمتـه الكبري المتمثلة في إصابته بالجرب؛ يومئ إيماءات تليق بشخص كريم النفس مثله. صـحيح أنـه واصـل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء، فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب، ولكنه "**عاد من إحدي الغزوات كئيبا. انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلي شفته السفلي أكثر. وقف في العـراء هادئـا، صامتا، يشيع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية، بنظرة حزينة. كان خجولا. لاحظ أوخيد كآبته، ولكنه لم يكتشف السر إلا بعد أيام.**"(١٨٨)

إنه يعبر عن حزنه وانكساره وتحسره علي ماض جميل انقضي، معتمدا علي نظرة حزينة تقترن بوضـع خاص للجسد والوجه في علاقتهما بالأفق، كأنه كائن بالغ الخصوصية في هذا العالم يودع ماضـيه الجميـل بنظرته الحزينة بدون أن يفارقه إحساسه بسمو نفسه.

وهناك تعبيرات إيمائية يتبادلها أوخيد وأبلقه معا، أو يتبادلها الأبلق مع حيوان آخر. فحين يريد الراوي أن يوحي بالمحبة المتبادلة والإحساس بالأمان المشترك، يجعل الأبلق يتمسح بأوخيد، وفي المقابل يستسلم أوخيد لتلك التمسحات.(١٨٩)

وهناك مجموعة من المواقف تجمع أوخيد بأبلقه، ولا يكون ثم سبيل أمام الأبلق ليعبر عـن مشـاعره إلا بالإيماء. إن إصابة الأبلق بالجرب تجعل الآخرين يعيرون أوخيد، كما أن الجمل ينطفئ بريق عينيه وجلـده، ويشعر بألم هائل، فيأتي أوخيد إليه يعاتبه بكلام طويل كأنما يخاطب صديقا عاقلا يدرك كل حرف مما يقول.

(١٨٥) نفسه، ١٩.

(١٨٦) إبراهيم الكوني، ٢٠.

(١٨٧) نفسه، ٢٠.

(١٨٨) نفسه، ٢١.

(١٨٩) انظر: نفسه، ٢٢.

يبدأ أوخيد بأن يوبخه ويذكره بخروج آدم من الجنة بسبب الأنثي؛ فيكون الرد بأن يسبل الحيـوان جفنيـه خجلا، ويفهم أوخيد إيماءات الجمل، ومن ثم يبتسم إذ يعاتب صاحبه. وهنا يقدم الجمل اعتذارا إيمائيا بليغـا: "**اقترب المهري الحزين وتمسح بذراعه**"،[١٩٠] كأنه يعتذر ويطلب المساعدة والخلاص، وهنـا يـرد أوخيـد بقبوله طلب أبلقه: "**أخذ رأسه في حضنه، ووقف طويلا في المرعي يعزيه**"،[١٩١] كأنه يشاركه في ألمه ويعده بالإسهام في تحقيق خلاصه.

ويلاحظ أن الكوني يحرص علي استخدام الألفاظ الشارحة المصاحبة للإيماءة؛ حتى تفهم علـي وجههـا المبتغي؛ كأن يقول "**الحيوان يسبل جفنيه خجلا**"؛ فهو يحرص علي استخدام كلمة "**خجـلا**" حتـى لا يتـرك للمتلقي فرصة لفهم الإيماءة علي نحو آخر.

الموقف الأكثر تعقيدا من الوجهة الإيمائية هو الذي يجمع أوخيد بأبلقه؛ حيث يسعي الأول إلي إقناع الثاني بأهمية أن يتم إخصاؤه. يبدأ المشهد بأن يختلي أوخيد بأبلقه في المرعي ويقول له: "**أعتقد أن ما فعلتـه بنـا فعلتك يكفي. لا يجيء من النوق إلا الهم أم أنك تري رأيا آخر؟**"[١٩٢] وهنا يصمت المهـري كأنـه يترقـب توضيح ذلك الكلام الغامض. والصمت –كما يقول علي زيعور- كلام، ولغة. فهو خطاب في حد ذاته، وهـو موقف، وهو قلق وتوتّر: فقد يكون دفاعياً، وهو أحياناً هجومي عدائي رافض ومتحد في جميع الأحوال. إنـه حمال معني؛ كما قـد يكون ضـرورة للإظهـار الأفصح وللتعبير الأوضح وللتواصل. ورسـالة الصـمت تؤدي وظيفتين: الإرسال والتلقي، أو التعبير (الأداء) والفهم. إنها في بنية النطق؛ وهي نطق أو نوع منه.[١٩٣]

إن صمت الأبلق هنا نوع من الكلام البليغ. ويواصل أوخيد شارحا أهمية إخصائه، فيومئ الأبلق إيمـاءة رفض، معلنا عدم قبوله رأي أوخيد والشيخ موسي. وهذا ما يصرح به النص قبل أن نسارع إلي فهم الإيماءة علي نحو آخر: "**نفض الأبلق رأسه بعصبية. هل هي علامة رفض؟**"[١٩٤] في تلك اللحظـة يسـارع أوخيـد بإقناعه بأهمية الحفاظ به علي جماله. فيستجيب الأبلق بإيماءة ذكية تكشف عن فهمه حتى يبدو فـي عينيـه "**مشروع ضحكة خبيثة**"[١٩٥]، فيفهم أوخيد من هذه النظرة معني خاصا؛ هو أن جمال الأنثي لا يضارع، وأنه يستحق التضحية؛ فيرد أوخيد واسما الأنثي بالشيطانية. ثم يظهر المودة بأن يربت علي رقبته، ويؤكد له قيمة سمو الروح، ثم يجلس في العراء أمامه عاقدا يديه حول ركبتيه؛ كأنه يشير إلي أن الأمر قد حسم وأنه لا مفر من الإخصاء. بعد ذلك يهرب أوخيد بعيدا ليترك الفرصة لمن سيقومون بإخصاء الجمل، وعندما يعود يجـد المهري مهموما؛ فيداعبه ويمسد علي جلده الملتئم إظهارا لمحبته، ولكن الجمل لا يستجيب إلا بإظهار الحزن

(١٩٠) نفسه، ٢٥.

(١٩١) إبراهيم الكوني، ٢٥

(١٩٢) نفسه، ٦٠.

(١٩٣) انظر: علي زيعور، ٨٨.

(١٩٤) إبراهيم الكوني، ٦٠.

(١٩٥) نفسه،٦١.

وعدم الرضي. حاول أوخيد إرضاءه بتقديم الشعير بين راحتيه، "**ولكن الأبلق أشاح بوجهه**"،[196] رفضا وعتابا. وأخيرا تغرورق عينا الأبلق بالدموع كأنه يعاتب صاحبه الذي لم يحترم رغبته، فيحتضنه أوخيد ليعبر عن إحساسه به وترفقه بألمه.

إن الكوني في هذا المشهد وغيره من المشاهد التي تجمع أوخيد بأبلقه يستعين بالإيماءات لينقل إلينا تجربة المشاعر المشتركة بينهما، وما كان بقادر علي أن ينقل روح الأبلق وطموحاته وآلامه إلا عبر هذه الحيل الفنية التي تعتمد علي الإيماءات، وخصوصا النظرة؛ لأن لها عند الكوني أهمية بالغة؛ ولهذا فإن أوخيد يري أن "**العيون مرآة القلب. يخفي الوجه بالقناع، ولكن لن تخفي ما ينطق به القلب في العينين.**"[197]

علينا في هذا السياق أن ننتبه إلي أن الإيماء كنز مرصود، لا يفتح إلا لمن كان له قلب أو ألقي السمع وهو شهيد، وأن علي المبدع أن ينصت مليا إلي ذلك الزخم الهائل من الإيماءات الذي يحيط به، وأن يجتهد في أن ينقل ما استطاع من تلك اللآلئ إلي عمله تبعا لشروط الإبداع.

ويحق لنا أن نتساءل: إلي من توجه الإيماءات في الرواية؟ هل توجه من الشخوص إلي الشخوص الأخري فحسب؟ من المؤكد أن كل الإيماءات توجه إلي المتلقي، وبعضها يوجه إلي الشخوص. فعندما يشير الراوي إلي نظرة الدهشة في عين الشخصية دون أن يكون هناك شخص آخر يتلقي الإيماءة، فإن هذا يوضح أنها تنبيه لنا نحن المتلقين. ويجب أن ننتبه إلي أن الراوي قد تكون رؤيته للإيماءات شفافة، كما قد يضللنا، خصوصا إذا لم يكن راويا عالما ببواطن الأمور.

تصل الوحدات الدلالية الإيمائية إلي أكثر من مائة وعشر وحدات دلالية لكنها لا تأتي دائما مفردة، بل تقترن أكثر من وحدة معا، كأن يقترن القلق بالخوف، أو يقترن التراجع عن أمر باتخاذ قرار آخر، أو يقترن الحزن بالأمل.. إلي آخره. وتتنوع هذه الإيماءات بين إيماءات خاصة بالعلاقة بالآخر؛ كالتحبب واللوم والإيلام، وإيماءات تتعلق بالمشاعر الداخلية المرتبطة بالفرد نفسه؛ كالفرح والحزن والأمل.

نستطيع في تصنيف الإيماءات أن نفيد من تقسيم العلامات لدي تشارلز ساندرز بيرس، وذلك بوصف الإيماءات علامات. يقسم بيرس العلامات إلي ثلاثة أنواع من التقسيم يهمنا منها التقسيم الذي يتم وفقا لعلاقة العلامة بموضوعتها.[198] وهو علي النحو الآتي:

١- الأيقونة: حيث يكون المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية هو التشابه؛ فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمدلول، في المقام الأول. وتضم الأمثلة التي ضربها بيرس نفسه للأيقونة الصور التمثيلية التي يري أنها أيقونة إلي الحد الذي يجعلنا نفقد الإحساس بأن ما نشاهده ليس الشيء نفسه، وكذلك الصور الفوتوغرافية.

---

(١٩٦) إبراهيم الكوني، ٦٢.

(١٩٧) نفسه، ١١٠.

(١٩٨) انظر: تشارلز سوندرز بيرس: "تصنيف العلامات"، ت: فريال جبوري غزول، ضمن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (محرران): مدخل إلي السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ط١، ١٤١.

٢- المؤشر: حيث ترتبط تلك العلامة بموضوعتها ارتباطا سببيا. وكثيرا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيـا أو من خلال التجاور؛ مثل ترنح مشية البحار، وهي علامة تدل علي مهنته، مثلما أن الطرق علـي الباب يدل علي وجود شخص في الخارج.

٣- الرمز: تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هنا عرفية غير معللة، فلا يوجد تشابه أو صلة فيزيقية بين الاثنين. وتعد العلامة اللغوية أوضح أمثلة الرمز.(١٩٩)

ويشير بيرس نفسه إلي أن ثم تداخلا بين هذه العلامات؛ فالمؤشر -كما يقول- يتضمن نوعا من الأيقونية، مع أنه أيقونة من نوع خاص. كما أن الرمز يتضمن نوعا من التأشير، مع أنه مؤشر من نوع خـاص. وإن كنا نلتفت معه إلي أن ما جعل الأيقونة كذلك هو طبيعتها الذاتية، وأنها تمتلك تلك الطبيعـة سـواء وجـدت الموضوعة أم لم توجد، ولكن لا تقوم بدورها بوصفها علامة إلا إذا وجدت الموضوعة. كما أن المؤشر لا بد أن يتأثر بالموضوعة، وإلا ما أصبح علامة. أما الرمز فإنه يتميز بطبيعة عامة، كما أن موضـوعته تتميـز بطبيعة عامة. ولابد من وجود حالات متكررة لما يعبر عنه الرمز؛ حيث إن قيمتـه تكتسـب مـن خـلال العرف.(٢٠٠)

ومن ناحية أخري -حسب يوري لوتمان- تعد العلامة الأيقونية هي نفسها علامة اتفاقية. ويدلل علي هـذا بأن الصورة ذات البعدين -مثل رسم شقة اعتمادا علي بعدين فحسب- تبرهن علي وجود نوع مـن الاتفـاق، حيث تقوم العلاقة بين الصورة والأصل علي قواعد تكافؤ مستقرة هي قواعد العرض والإسقاط.(٢٠١)

نستطيع إذن -اعتمادا علي تقسيم السيميولوجيين للعلامة- أن نري الإيماءات منقسمة إلي:

١- إيماءات عرفية (أو رمزية).

٢- إيماءات تأشيرية.

٣- إيماءات أيقونية.

والإيماءات التي رصدت في الرواية تصل إلي مائتين وخمس وخمسين إيماءة؛ خص الأبلق وحده بحوالي خمسين إيماءة منها؛ أي حوالي عشرين في المائة من مجمل الإيماءات التي أومأ بها كل شخوص الروايـة. وهذا أمر طبيعي؛ إذ يعتمد رسم شخصية الأبلق أساسا علي هذه الإيماءات التي يرد فيها؛ سواء أكانت حقيقية تصدر عن تفاعله في فضاء الرواية، أو كانت تأخذ قيمتها الإيمائية من خلال ما يصل إلي إدراك شـخوص الرواية الآخرين، وما يسبغونه علي تلك الإيماءات من قيمة إشارية.

---

(١٩٩) انظر: كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ٣٥-٣٧؛ وانظر كذلك ترجمة هذا الجزء في: كير إيلام: "العلامـات فـي المسرح"، ضمن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (محرران)، ٢٥٢.

(٢٠٠) انظر: تشارلز سوندرز بيرس، ١٤٢.

(٢٠١) انظر: يوري لوتمان: "سيميوطيقا السينما"، ت: نصر حامد أبو زيد، ضمن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (محرران)، ٢٧٠.

تتنوع الإيماءات الخاصة بالأبلق بين إيماءات عرفية وتأشيرية وأيقونية؛ فكانت الإيماءات العرفية ثمـاني إيماءات، أما الإيماءات التأشيرية فكانت سبع عشرة إيماءة، في حين كانت الإيماءات الأيقونية إحدي وعشرين إيماءة.

سيثور بالطبع سؤال حول الإيماءات العرفية؛ إذ كيف يتأتي للجمـل أن يتواطـأ علـي دلالات خاصـة للإيماءات؟ الواقع أن تفسير تلك الإيماءات إسقاط من أوخيد الذي يري في كل ما يصدر عن أبلقه إيماءات بليغة تصل إلي قلبه قبل عينيه وعقله. هذه الإيماءات هي:

١- "خيل إليه أن الجمل يبتسم. عيناه تبتسمان. يسخر منه" (إبراهيم الكوني، ٨١)

٢- "اقترب المهري الحزين وتمسح بذراعه" (إبراهيم الكوني، ٢٥)

٣- "يسبل الحيوان جفنيه خجلا ويجيبه في ندم: "أو- و- ع - ع – ع" (إبراهيم الكوني، ٢٤)

٤- "عيناه [الجمل] قالتا له: "اضغط علي الزناد!". عيناه تحثانه، تشجعانه. العينان العميقتان، الصافيتان كمياه عين الكرمة، قالتا له: أطفئ النار" (إبراهيم الكوني، ١٢٢)

٥- "لم يعلق المهري علي اقتراحه" (إبراهيم الكوني، ٦٠)

٦- "فتح الأبلق فكيه علي اتساعهما، وبدت في عينيه الذكيتين اللتين عاد إليهما البلق والبريق، مشـروع ضحكة خبيثة" (إبراهيم الكوني، ٦١)

٧- "الودان أيضا دهش. توقف في مواجهته فجأة. لم يهرب. نظر في عينيه. تبادلا نظرة طويلة. فـي عينيه رأي أوخيد أسرارا كثيرة" (إبراهيم الكوني، ١٥١)

٨- "ولكن الأبلق شمخ برأسه في كبرياء، وتعلق بأفق المتاهة" (إبراهيم الكوني، ١٢٢)

أما الإيماءات التأشيرية فتأتي قياسا علي الإيماءات الإنسانية، حيث يري فيها المتلقي علاقة عليـة أو تجاورية تكشف عن معني خاص. هذه الإيماءات هي :

١- "تمسح بثيابه، ودس رأسه في كمه الفضفاض" (إبراهيم الكوني، ٩٤)

٢- "الأبلق أشاح بوجهه" (إبراهيم الكوني، ٦٢)

٣- "وقف في العراء هادئا، صامتا، يشيع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية، بنظرة حزينـة" (إبراهيم الكوني، ٢١)

٤- "انتزع المهري رجليه من الأرض، وانطلق عبر الخلاء" (إبراهيم الكوني، ٤١)

٥- "انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلي شفته السفلي أكثر" (إبراهيم الكوني، ٢١)

٦- "ظل القلق يقفز من مقلتيه الرائعتين" (إبراهيم الكوني، ١١٦)

٧- "حدق المهري في الأفق" (إبراهيم الكوني، ١٤٥)

٨- "نهض الجمل، وتمسح بشفتيه علي ذراعه، وتلمس بلسانه وجنتيه البارزتين خلـف اللثـام القـاتم" (إبراهيم الكوني، ١٤٥)

٩- "الأبلق راقب الجنون بقلق. ثم تطور القلق في عينيه إلي خوف" (إبراهيم الكوني، ١٢٣)

١٠- "وجده منتصبا بقامته المديدة، متجها برأسه نحو الشرق، بائسا، صامتا، كئيبا، يشاهد ميلاد القـبس" (إبراهيم الكوني، ١٢٠)

١١- "اغرورقت عينا الأبلق بالدموع" (إبراهيم الكوني، ٦٢)

١٢- "أشاح بوجهه. تأفف وتعلق بالأفق" (إبراهيم الكوني، ١٠٠)

١٣- "تلألأت عيناه بالبلل" (إبراهيم الكوني، ٩٩)

١٤- "رفض حتى أن يبرك" (إبراهيم الكوني، ٩٧)

١٥- "يحرك ذيله المشدود..ثم تبعته حركة الأذنين،.. الجلدة السوداء أيضا انتفضت وارتعدت. حاول أن يفك القوائم الأمامية. في العينين، تحول الألق إلي قلق..ثم بدأ يلوك الهواء ويتقيأ زبدا ناصعا..بـدأ ينـتفض ويحاول أن يحرر قوائمه من القيود. ثم رغي. رغي بصوت فجيع.. أليم" (إبراهيم الكوني، ٣٨)

١٦- "فتوقف الأبلق عن المضغ" (إبراهيم الكوني، ٩٣)

١٧- "ترغي وتستغيث وتتقيأ كتل الزبد المنفوش" (إبراهيم الكوني، ٢٠)

أما الإيماءات الأيقونية فإنها تعبر بذاتها عن معني مباشر غير قابل لتفسيرات متعددة؛ كالبكاء المعبـر عن الألم، أو التمسح بالجسد تحببا واحتماء. وهذه الإيماءات هي:

١- "الأبلق أيضا قضي الليل ساهرا" (إبراهيم الكوني، ١٢٠)

٢- "نفض الأبلق رأسه بعصبية" (إبراهيم الكوني، ٦٠)

٣- "فهرع إليه بشفتيه. لعق الأبلق وجهه" (إبراهيم الكوني، ٥٣)

٤- "المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم" (إبراهيم الكوني، ٤٢)

٥- "انهار علي ركبتيه الأماميتين ثم عاد وانتصب بحدة. الألم في جوفه لا يطاق. الألم جعلـه لا يجـد راحة في وضع ولا مكانا علي أرض. انتزع رأسه وانتفض، فتفصد الدم في خياشيمه حيث خـرم اللجام" (إبراهيم الكوني، ٣٩)

٦- "اشتكي بصوت عال، طويل، أليم: - آ -آ -آ –آ" (إبراهيم الكوني، ٣٩)

٧- "يمضغ [الجمل] دون أن يجتر شيئا، فاستحلب زبدا ناصعا منفوشا. لوث وجهـه وذراعيـه بنثـار الزبد" (إبراهيم الكوني، ١٠٠)

٨- "غارت العينان في المحجرين" (إبراهيم الكوني، ١٠٩)

٩- "سمع العواء الأليم" (إبراهيم الكوني، ١١١)

١٠- "يلوك الزبد، وينز العرق من جسمه" (إبراهيم الكوني، ١١٥)

١١- "اشتكي بصوت كأنين المرضي" (إبراهيم الكوني، ١١٦)

١٢- "يتمسح بالغطاء ويتحسس بشفتيه المتدليتين الأجزاء المكشوفة من جسمه ثم يدس رأسه المستطيل داخل اللحاف مصدرا أنينا موجعا" (إبراهيم الكوني، ٣٠)

١٣- "ببلادة ولا مبالاة" (إبراهيم الكوني، ١٢١)

١٤- "يزحف المهري المسكين ويدس رأسه في لحاف صديقه النائم" (إبراهيم الكوني، ٣٠)

١٥- "تجحظ حدقتاه وتحمر مقلتاه ويعلو الزبد شفتيه ويحطم رأسه علي الأحجار" (إبراهيم الكوني، ٢٤)

١٦- "يقتفي أثره كالكلاب. يهرول وراءه" (إبراهيم الكوني، ٢٢)

١٧- "فتح فكيه فجأة بـ: - آ – آ – آ – آ..." (إبراهيم الكوني، ١٢٣)

١٨- "توجع المهري، وصاح من الألم" (إبراهيم الكوني، ٢١)

١٩- "الجاموس البري ينتشر في المرعي ويرتع بكسل" (إبراهيم الكوني، ١٤٨)

٢٠- "ترفع رءوسها باسترخاء مما يقطع بأنها تمضغ أو تجتّر" (إبراهيم الكوني، ١٤٨)

٢١- "الوميض الطيب، الذكي، الهادئ، برق في ضوء النار مرارا" (إبراهيم الكوني، ٣٧)

ويلاحظ أن الدلالات الإفرادية للإيماءات في الرواية تتجاوز المائة، ولكن الأبلق يعبر عن مجموعة من تلك الدلالات تصل إلي ثلاث وعشرين؛ هي : الشكوي-التوجع-الأرق-الانتماء-التحبب-الاحتماء-الرفض-الغضب-الجنون-الرغبة في الانطلاق-استكناه الغيب-التدبر-الترقب-الحزن-الوعد-العتاب-الضيق-القلق-الخوف-الحث-السخرية-الشك-الندم.

تبقي دلالتان أخريان اقترنتا بالحيوانات غير الأبلق؛ وهي : الراحة- خمول الروح. وهما دلالتان حرصت الرواية علي نفيهما عن الأبلق وتأكيد ما يناقضهما لديه. فهو يتميز بالسمو وعلو الهمة، كما أنه يتميز بحيوية روحية تجعله ينتقل من ألم إلي آخر ومن تجربة وجود إلي أخري بلا كلال.

أما أعضاء الجسد وملحقاته التي تومئ فتصل إلي ثلاثة وعشرين؛ استخدم الأبلق معظمها (عشرين)، وتميز عن الجميع باستخدام سبعة؛ هي : الذيل والجلد والأذنين والصديد والدم والزبد والفكين. أما الأعضاء الأخري (وملحقاتها كالإفرازات)؛ فكانت : الجسم في مجمله-العين-الشفاه-الجلد-الفم-الرأس-الفكين-الحدقة-العرق-الدموع-الوجه-الأذنين-الزبد-الجفن-الصديد-الدم. هذا بالإضافة إلي ما يصدر من صوت وما يقابله من صمت دال.

ويمكن ملاحظة أن الحيوان الوحيد الذي يضارع الأبلق في كثافة الإيماء هو الودان الذي يظهر مرة واحدة في الرواية[٢٠٢]، ولكنها كافية لتجعله الكائن الموازي للأبلق في العالم الروائي عند إبراهيم الكوني.

---

(٢٠٢) إبراهيم الكوني، ١٥١.

ويلاحظ أنه من بين الإيماءات الست والأربعين يومئ الأبلق إيماءات مركبة بنسبة خمسين في المائة من مجمل إيماءاته. وتجمع تلك الإيماءات المركبة بين وسيلتين للإيماء أو أكثر. أما التراكيب الثنائية فوصلت إلي أربع عشرة إيماءة جمعت بين الثنائيات الآتية: الشفاه والجسم في مجمله-الرأس والجسم في مجمله-الفم والجسم في مجمله-الفم والعرق-الفم والزبد-الجلد والرأس-العين والشفاه-العين والجسم في مجمله-العين والرأس-العين والفكين-الجفن والصوت-الجلد والجسم في مجمله. وجاءت كل هذه الثنائيات مرة واحدة، ماعدا ثنائيتين وردت كلتاهما مرتين؛ هما : العين والشفاه-العين والجسم في مجمله. ويظهر مما سبق التفوق النسبي لاستخدام الإيماءات التي تجمع العين والجسم في مجمله.

أما الإيماءات الأكثر تركيبا، التي تحتوي علي أكثر من وسيلتين، فوردت علي النحو الآتي:

١- **"تجحظ حدقتاه وتحمر مقلتاه ويعلو الزبد شفتيه ويحطم رأسه علي الأحجار" (إبراهيم الكوني، ٢٤)**، وهنا نجد تعبيرا لا إراديا يشير إلي مشارفة الجنون، ولكن قيمته –برغم لا إراديته- تكمن في الدلالة التي تصل إلي المتلقي، وهذه الإيماءة يستخدم فيها الحدقة والمقلتان والشفاه والرأس.

٢- **"يتمسح بالغطاء ويتحسس بشفتيه المتدليتين الأجزاء المكشوفة من جسمه ثم يدس رأسه المستطيل داخل اللحاف مصدرا أنينا موجعا" (إبراهيم الكوني، ٣٠)**، وهذه الإيماءات يستخدم فيها الجلد والشفاه والرأس وإصدار الأصوات، لتعبر عن التحبب والمعاناة والاحتماء.

٣- **"يحرك ذيله المشدود..ثم تبعته حركة الأذنين،.. الجلدة السوداء أيضا انتفضت وارتعدت. حاول أن يفك القوائم الأمامية. في العينين، تحول الألق إلي قلق..ثم بدأ يلوك الهواء ويتقيأ زبدا ناصعا..بدأ ينتفض ويحاول أن يحرر قوائمه من القيود. ثم رغي. رغي بصوت فجيع.. أليم." (إبراهيم الكوني، ٣٨)** هنا نلاحظ ورود مجموعة كبيرة من الإيماءات تشير إلي التأهب للانطلاق، كما تشير إلي التحولات الداخلية في الجسد والروح. وتستخدم هنا وسائل تجمع بين الذيل والأذنين والجلد والعين والجسم في مجمله والفم والصوت.

٤- **"انهار علي ركبتيه الأماميتين ثم عاد وانتصب بحدة. الألم في جوفه لا يطاق. الألم جعله لا يجد راحة في وضع ولا مكانا علي أرض. انتزع رأسه وانتفض، فتفصد الدم في خياشيمه حيث خرم اللجام" (إبراهيم الكوني، ٣٩)**، وهذه الإيماءات تعبر عن المعاناة والرغبة في الانطلاق، ويستخدم فيها الجسم في مجمله والرأس والدموع.

٥- **"المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم"، (إبراهيم الكوني، ٤٢)**، وهذه الإيماءة يستخدم فيها العرق والزبد والصديد والدم، للتعبير عن المعاناة.

٦- **"أشاح بوجهه. تأفف وتعلق بالأفق" (إبراهيم الكوني، ١٠٠)**، هنا نجد إيماءة تشير إلي الرفض بالإضافة إلي الضيق واستكناه الغيب، ويستخدم فيها الوجه والفم والعين.

٧- **"وجده منتصبا بقامته المديدة، متجها برأسه نحو الشرق، بائسا، صامتا، كئيبـا، يشـاهد مـيلاد القبس (إبراهيم الكوني، ١٢٠).** وهذه الإيماءة يستخدم فيها الجسم في مجملـه والـرأس والعـين، للتعبير عن الترقب والحزن المقترن بالرفعة.

٨- **"نهض الجمل، وتمسح بشفتيه علي ذراعه، وتلمس بلسانه وجنتيه البارزتين خلف اللثام القـاتم" (إبراهيم الكوني ١٤٥)،** وهذه إيماءة يستخدم فيها الجسم في مجمله والشفاه واللسان، للتعبير عـن التودد والوعد.

أما الأدوات المساعدة علي الإيماء فوصلت إلي حد الندرة، حيث استخدمت مرتين؛ الأولـي تمثلـت فـي استخدام اللجام الذي خرمه الأبلق حين وصل إلي ذروة معاناته ورغبته في الانطلاق[٢٠٣]، والثانية تمثلت في استخدام "كُم" أوخيد الذي لجأ إليه الأبلق احتماء به.[٢٠٤]

نستطيع أخيرا أن ننتهي إلي أن هذا الملمح من الثراء والتنوع في الإيماءات الصادرة عن الأبلق يتفق مع الرؤية التي تأملنا بعض جوانبها، حيث يمثل الأبلق الوجه الآخر للشخصية المحورية في الرواية، بل إنه يبدو متساميا يدفع بتجربة الوجود الإنساني إلي أقصاها.

---

(٢٠٣) انظر: إبراهيم الكوني، ٣٩.

(٢٠٤) انظر: نفسه، ٩٤.

الفصل الثاني

التمثيل الإيديولوجي للجسد

"وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر نموذجا

"أنتِ غير حقيقية. لستِ صلبة هنا. وأشار إلي صدره... في أعماقي فراغات تملؤها أشواق غامضـة. إننـي أحبك ولكنك مسروقة مني وهاربة... أنا رجل وحيد ومعزول عن الآخرين وأبحث عن جدار. لا أحد في هذه الصحراء". حيدر حيدر، ٣٤٤.

هل يمكن أن تولد رواية من رحم استعارة أساسية تكون سر تخلقها؟ هل يمكن أن تكون استعارة واحـدة نواة لعمل روائي كبير، وحينئذ تكون الاستعارة المفتاح؟ إن الإنسان يحيا استعاريا[٢٠٥]، فلماذا لا يكون الأمر كذلك بالنسبة للرواية؟

إن الرواية نموذج مثالي تتضح من خلاله أهمية التصور الاستعاري في سياق التواصل الإنسـاني؛ فهـي منجز إبداعي يسعي مبدعه إلي تحققه إبداعا وتلقيا، دون أن يدعي تقديم معرفة تتصف بالموضوعية المطلقة، أو الذاتية المطلقة، حيث إنه عمل يتأسس علي المشاركة، ومن هنا تأتي أهمية الاستعارة. ولنبدأ بأن نتخيل أن كاتبا سيقدم إلينا عملا إبداعيا تقول رؤيته الأساسية إن الوطن رحم. إننا لن نقبل هـذه المقولـة إذا ادعـت الموضوعية، كما أننا لن نحفل بها إذا ظهرت بوصفها تصورا ذاتيا لا علاقة لنا به، لكننا سنصغي إليها جيدا إذا سعت إلي تأسيس تصور استعاري مشترك، بحيث نتواطؤ -نحن المتلقين والكاتب معـا- لننجـز فعـل الإبداع وفعل التلقي علي هذا النحو من المشاركة العرفية.

تستند أهمية التصور الاستعاري في سياق التواصل الإنساني إلي التحفظ الذي أبداه الباحثون في المجـالات المعرفية المختلفة تجاه ادعاء الصدق المطلق للموضوعية أو الذاتية. لقد ثبت أن صدق الموضـوعية والذاتيـة كلتيهما في إدراك العالم ليس سوي أسطورة لا تقبل التصديق المطلق؛ فالصدق نسبي تبعا للفهم، وهذا يعني أنه لا توجد وجهه نظر مطلقة يمكن أن نصوغ انطلاقا منها أشياء صادقة بصفة مطلقة موضوعية بصـدد العـالم. وينبغي ألا نستنتج من ذلك أنه لا توجد أشياء صادقة، بل أن الصدق نسبي فحسب، بالنظر إلي نسقنا التصوري الذي يرتكز علي تجاربنا وتفاعلاتنا اليومية مع ما يشكل ثقافتنا، ومع محيطينا الفيزيائي والثقافي.[٢٠٦]

إن هذا هو ما التفت إليه علم النفس المعرفي، وبالتحديد النظرية التفاعلية؛ من حيث حسبان جسم الإنسـان وقواه الفطرية وما له من خيال وقوة إبداعية مصدرا للتفاعل والانفعال والفعل، فعن طريق تفاعـل الجسـم الإنساني مع العـالم المحيط به يري المرء الصور ويقلب النظر فيها ويـدقق البحث فيها ويعرف مواقـع عناصرها، وعن طريق قواه الخيالية والابداعية يصوغ خطاطات ومقومـات ويؤلف استعـارات وكنايـات. وما دام المحيط الذي يعيش فيه البشر يختلف اختلافا جذريا أو نسبيا فإن المجال يفسح للنسبية الثقافية ولنسبية الإدراك الفردي.[٢٠٧]

---

(٢٠٥) راجع: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦، ١٨٦. راجع كذلك: محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ٧٨. ويقـول الروائي التشيكي ميلان كونديرا شيئا خطيرا بهذا الشأن في روايته "خفة الكائن التي لا تحتمل"، حيث يشير إلي أن الحب قد يولد من استعارة واحدة.

(٢٠٦) انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، ١٨٦ وتاليتها.

(٢٠٧) محمد مفتاح، ٧٨.

علينا أن ننتبه إلي الدور المحوري للاستعارة في حياتنا؛ فالاستعارة حاضرة فـي كـل مجـالات حياتنـا اليومية. إنها ليست مقتصرة علي اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضـا. إن النسـق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية أساس.[٢٠٨] ويكمن جوهر الاسـتعارة فـي كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته أو معاناته) انطلاقا من شيء آخر. ونظرا لأن عددا كبيرا من التصورات المهمة لدينا هو تصورات مجردة أو غير محددة بوضوح في تجربتنا (مثل المشاعر، والأفكار، والـزمن،... إلخ)، فإننا نحتاج إلي القبض علي تلك التصورات من خلال تصورات أخـري نفهمهـا علـي نحـو أكثـر وضوحا.[٢٠٩] ومن ثم فإن للاستعارة دورا في الربط بين عناصر الكون للهيمنة عليه وضمان العيش فيه، أو في خلق الأوهام وقلب الحقائق، وفي نشر معرفة مزيفة.[٢١٠]

منطلقنا إذن هو النظرية التفاعلية في مقابل النظرية التشبيهية ذات الأسسس الوضعية التـي تـري فـي الاستعارة وسائل لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبليـا بين شيئين في العالم. هذه الأسس الوضعية تمتد من الفلسفة اليونانية إلي عصرنا الحاضر، وهي تجعل للغـة الحرفيـة السـيطرة المطلقـة وتـري أن المعلومات معطاة، وأن الاستعارة بمثابة انحراف طفيلي يصيب اللغة العادية واللغة العلمية. ونتيجة لهـذا، لا يكون للاستعارة أهمية معرفية، بل يقتصر دورها علي الخطاب البلاغي الجمالي؛ وبهـذه الوظيفـة وحـدها تكتسب شرعية وجودها. أما لغة العلم فهي اللغة الحرفية الكفيلة بوصف الواقع كما هو؛ إذ يمكن الذهاب من اللغة إلي تعرف العالم، ومن العالم إلي تعرف اللغة. بيد أن النظريات التفاعلية تري أن الاستعارات وسـائل مفهومية للإدراك، أو لخلق الواقع وليست مجرد وصف له. وهذه النظرية بشر بهـا "ريتشـاردز"، ووضـع أسسها "ماكس بلاك،" ثم تبعه آخرون، (أورتوني، ولايكوف، وجونسـون وآخـرون)، وتعنـي أن اللغـة والإدراك والمعرفـة مترابطة بكيفية لا مفر منها.[٢١١]

ويجب الالتفات هنا إلي جوهرية الجسد في خلق الاستعارة. وإذا ما تأملنا استعارة كتلك التي طرحتها فـي بداية هذا الفصل -الوطن رحم- لرأيناها تستند جوهريا علي وعينا بالجسد وما يعرف باستعارة الوعاء. وهذا النوع من الاستعارات جوهري نظرا لطبيعته الفيزيائية الخاصة ووعينا بتلك الطبيعة؛ فنحن كائنات فيزيائية، محدودة ومعزولة عن بقية العالم عن طريق مساحة جلدنا، نعيش تجربة ذلك العالم بوصفها خارجة عنـا. إن الواحد منا وعاء له مساحة محدودة تتوجه نحو داخل هذه المساحة ونحو خارجها. وهذا التوجه الذي يـرتبط بنا، نسقطه علي أشياء فيزيائية أخري محدودة بمساحات. وبهذا نعـد هـذه الأشـياء أوعيـة لهـا داخـل وخارج.[٢١٢] من هذا التصور الخاص للاستعارة يمكن إعادة النظر في فعل الإبداع الروائي الذي يسعي إلي إعادة بنينة تصورنا للعالم استنادا إلي استعارة تكون نواته الأساسية.

---

(٢٠٨) جورج لايكوف ومارك جونسون، ٢١.

(٢٠٩) انظر: نفسه، ٢٣.

(٢١٠) انظر: محمد مفتاح، ٨.

(٢١١) انظر: نفسه، ٤٨-٤٩

(٢١٢) انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، ٤٩.

ويبدو أن ما سبق الإشارة إليه من إمكان تخلق عمل كبير من استعارة هو ما حدث في رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري حيدر حيدر. وتتمثل هذه الاستعارة في أن الوطن رحم طاردة ومحتوية معا؛ باعثة ومقبرة معا؛ مشظّية وجامعة معا. ولا بأس إذا انتقلت هذه الاستعارة كذلك إلي الأمكنة المنتمية إلي الوطن؛ المدن والقري والأهوار والشواطئ، بوصفها بعض خلاياه، يسري عليها ما يسري عليه. كما يمكن أن تنتقل الاستعارة من ثم إلي الأشخاص الذين تحمل أجسادهم بصمات الوطن؛ الجروح والأفراح والأتراح والمسرات والمحن والسلامة والعطب.

إن رواية "وليمة لأعشاب البحر" قد ولدت من رحم استعارة واحدة؛ وهذا قد ظهر جليا في عدة ملامح أسهمت في إذكاء الإحساس بهيمنة مفردة "الرحم" وما يتعلق بها من استعارات علي الرواية بكاملها. ومن هذه الملامح ما يأتي:

أولا : اعتماد البناء الكلي للرواية علي استعارة "الآخر رحم".

ثانيا : التعبير عن العلاقة مع الآخر اعتمادا علي استعارة "الآخر رحم".

ثالثا : التعبير عن الانتقال من مكان إلي آخر بوصفه انتقالا من رحم إلي رحم أخري.

رابعا : التعبير عن بعض المشاعر النفسية الإيجابية والسلبية اعتمادا علي استعارة الرحم.

خامسا : التعبير عن علاقة الشخوص باللغة بوصفها علاقة برحم.

سادسا : تداخل ثلاثية المرأة/الأرض/الرحم.

وسيتم في الجزء الآتي تحليل كل ملمح من تلك الملامح.

أولا: اعتماد البناء الكلي للرواية علي استعارة "الآخر رحم":

إن استعارة الرحم التي تتأسس عليها الرواية -بما توحي به من إشارات تتعلق بدورة الحياة- يمتد أثرها إلي البناء الهيكلي للرواية؛ حيث يقسم الكاتب روايته إلي ثمانية فصول (بما تعنيه الكلمة من معان مختلفة)، يبدؤها بفصول الخريف والشتاء والربيع وينهيها بفصل الصيف. وبين الربيع والصيف تأتي فصول الأهوار والحب ونشيد الموت وظهور اللوياثان. وكأن هذه الفصول الأربعة الجديدة فصول طقسية توازي الفصول الأربعة المعروفة. هذه الفصول الجديدة تحمل كل التناقضات والتقلبات التي تشهدها الفصول المعروفة من صقيع ونار وبيات وانطلاق وموت وبعث ولذة وألم... إلخ.

ولعل دورة الحياة تلك تظهر منذ السطر الأول في الرواية، حيث يبدأ بفعل الكينونة في الزمن الماضي مسبوقا بحرف العطف الواو، كأنه يدل علي الاستمرار والتواصل وعدم الانقطاع: "**وكان صباحا مضيئا. في سماء صاحية. النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندي يتلألأ تحت شمس خريفية**".(٢١٣)

---

(٢١٣) حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س آفاق الكتابة، ع ٣٥، القاهرة، ١٩٩٩، ٩.

ولكن لماذا بدأ بالخريف؟ في ذلك الفصل الروائي تسقط أوراق كثيرة من أشجارها. لقد كان هذا مصير مهدي ومهيار والثوار الآخرين. وينتهي الفصل بالسقوط المدوي للشهيد الجزائري سي العربي الذي صوره الراوي بشجرة صنوبر مهشمة: "عندما رفض الاعتراف، وهدر الإعصار فيه: تحيا الجزائر والموت للكولون والخونة، أطلق أحد الجلادين النار عليه من مسافة متر واحد فقط. كل رصاص الرشاش أفرغ دفعة واحدة في جسد الأخضر فهوي كشجرة صنوبر مهشمة داخل حفرة بين الغابات. وتقول آسيا ذات أصيل شفاف: لقد كتموا موته عنا. قالوا: سيعود يوما لأنه مازال حيا: مذ غاب وأنا أنتظر عودته. لابد أن يرجع كعادته ومعه الأزهار والخبز والشوكولا وأخبار الحرب".(٢١٤) لكن سي العربي لا يعود، كما تتحطم أحلام الآخرين جميعا. وتنتهي الرواية بفصل الصيف، كأن ذلك الأمل الذي داعب كل المناضلين لم يكن سوي حلم ليلة صيف تتبعه المآسي والفواجع.

في الفصول الأخري يظهر الأمل ثم يخبو، ونري هذا في فصل الشتاء، حيث يكمن الأمل تحفزا لانطلاقة أخري في دورة الحياة التي لا تنتهي، وحيث تنتصر علي الموت الروح الثورية المتحفزة؛ "**الروح الحية التي تنمو أبدا كالعشب في جميع الفصول تحت أمطار قادمة.**"(٢١٥)

ثانيا: التعبير عن العلاقة بالآخر اعتمادا علي استعارة "الآخر رحم":

ليس في الرواية شخوص أبطال بالمعني التقليدي في الرواية؛ فالفاعل الحقيقي فيما يبدو هو الاستعارة المذكورة آنفا. كل الشخوص ولدوا من أرحام شائهة فخرجوا شائهين بمعني ما. وعندما يلتقي الأفراد الشائهون في ثنائيات؛ تتخلق علاقات معطوبة علي نحو ما. ويمكن تصنيف الثنائيات علي نحو يتبين معه الاستعارات الجامعة بين طرفي كل ثنائية.

١- مهدي جواد ومهيار الباهلي:

- يخرجان من رحم العراق المنكسرة.
- يخرجان من رحم الثورة المهشمة.
- يدخلان إلي رحم الجزائر الشائهة.
- يدخلان إلي رحم مدينة "بونة" الضيقة، ويهددان بالقذف خارجها.
- يسعى مهدي إلي الدخول إلي رحم المرأة/ المثال.
- يدخل مهيار إلي رحم المرأة العاهرة.
- كلاهما ملحد قذف من رحم الطوطم الأول إلي العراء المكشوف دون حماية أو رعاية.

---

(٢١٤) نفسه، ١٠٥.

(٢١٥) نفسه، ١٢٤.

٢- **مهدي جواد وآسيا الأخضر:**

- يخرج مهدي من رحم أسرة منكسرة، في حين تنكسر أسرة آسيا مؤخرا، ولكن يجمعهما أنهما لا يجدان رحما جامعة.
- آسيا الأخضر رحم حميمة يحتمل أن تحتوي مهدي جواد.
- مهدي جواد رحم تمثل بديلا للأب المحتضن، يحتمل أن تحتوي آسيا.
- جمعتهما اللغة العربية (الحبل السري) في مقابل الفرنسية (الرحم/المنفي).

٣- **يزيد ولد الحاج وأسرة سي العربي:**

- يزيد يغتصب الأم "لالا فضيلة" معنويا.
- يزيد يغتصب بيت سي العربي الشهيد زوج "لالا فضيلة".
- يزيد يغتصب آسيا معنويا بممارسته القهر ضدها.
- يخرج يزيد وآسيا من رحم الوطن المنقسم ويدخلان إلي الرحم المعادية.
- آسيا تتحول إلي رحم تحتوي الأسرة.
- البيت رحم تتمثل في آسيا (السياج - الدرع) التي تحتوي كل أفراد الأسرة، في حين أنها تلفظ يزيد.

٤- **آسيا الأخضر وأبوها سي العربي:**

- آسيا رحم تحيا فيها روح أبيها.
- هدمت آسيا كبرياء زوج أمها "**بتلك الصرخة التي استمدتها من روح أبيها الحي في دمها**".[٢١٦]

٥- **مهيار الباهلي وفلة بوعناب:**

- يخرجان من رحم الثورات المجهضة ويدخلان إلي الرحم الشهوية.
- فلة رحم شهوية تحتوي كل العابرين من ثوار وتابعي سلطة.
- مهيار يحاول أن يكون رحما ثورية خالقة.

٦- **عبيد ا بن أبي ضبيعة الكلبي والوطن:**

- يولد الكلبي من رحم شائهة.
- يغتصب الكلبي الوطن.

٧- **الثوار والأهوار:**

- يخرجون من رحم الوطن الطاردة إلي الرحم المدمرة.
- الثوار يتم إدخالهم إلي رحم القطار القاتل.
- رحم القطار تلفظ الثوار إلي رحم الأهالي المتعاطفين.
- الإيزرجاوي (القائد الثوري) يتم إدخاله إلي رحم الجنون القاتل.
- يدخل الثوار إلي الأهوار أملا في بعث جديد.

---

(٢١٦) حيدر حيدر، ٦٢٤.

- رحم الأهوار رحم قابضة لا تحتوي قاطنيها بل تدمرهم.

٨- مدينة "بونة" وقاطنوها:

- مدينة "بونة" رحم تضيق بساكنيها الأنقياء.
- مدينه "بونة" رحم تتسع للسماسرة والخونة.

٩- البحر والبشر:

- البحر رحم حنون محتوية، كما أنه نقطة بدء الخلق والبعث.

وهكذا تتداخل علاقات الشخوص والاستعارات الرحمية كذلك. إن كل تفاعلات الشخوص داخل الرواية تستند إلي استعارة تنبع من عنصر جسدي أنثوي هو الرحم. لكن المقابل الذكوري لا يغيب تماما، بل إن حضور الرحم يستدعي ذلك الغائب تلقائيا، لكنه يحضر كذلك علي نحو أكثر كثافة من آن إلي آخر، خصوصا حين تتبدي استعارة الاغتصاب في الأفق. وسنحاول هنا أن نحلل الثنائيات السابقة في ضوء الاستعارات الجامعة المقترحة.

- ١ -

تبدأ الرواية بمفتتح اقتبسه حيدر حيدر من "هرمان ملفيل":

"وأنا الصياد الذي لا يرتاح أبدا.

الصياد الذي لا وطن له.

والتي أقصدها ما تزال تطير أمامي؛ وأنا سأتبعها، مع أنها قادتني إلي ما وراء الجبال، عبر بحـار بـلا شموس، داخل الليل والموت".[٢١٧]

إن هذا الصياد لا يسعى وراء فريسة يصطادها، فالتي يقصدها تطير أمامـه. لا يصـطادها بـل يسـعى وراءها. إنها الحرية أو الحقيقة أو العدل، وحيث يجد مبتغاه سيكون وطنه. لكن ذلك الباحث التـواق الـذي يتمثل في مهدي جواد علي نحو خاص ينتهي أمره بأن يلقي بنفسه إلي حضن البحر في بلد غريب، ليصـبح وليمة لأعشاب البحر، لعله يبعث مرة أخري.

إن "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" ثوريان عراقيان يتشابهان في بدايات حياتهما الثورية ونهاياتها، كما أن مصيرهما مشترك، ومسارات حياتيهما متقاطعة. لكنهما يختلفان في أن مهدي جواد يمكن أن نمثله باسـتعارة تظهر في الرواية من آن إلي آخر، هي أنه قلب، في حين أن "مهيار الباهلي" عقل. أحدهما مشغول بـالتنظير الإيديولوجي، والآخر مدفوع إلي الفعل الثوري عاطفيا. لكنهما دوما يبعثان أو يقذفان مـن رحـم واحـدة، ويعانيان التخلق في رحم واحدة.

حين خرجا من العراق شعرا بأنهما علي وشك أن يولدا مرة أخري، بعد أن حطمتهما الحياة في وطنهما. كانت حياتهما القادمة في الجزائر أملا ما لبث أن تحطم علي صخرة مدينة بونة القاسـية: "**الوصـول إلـي المدينة في الأيام الأولي كان ذهولا. بدت الأشياء كأنها تتفتح في غابة عذراء. كل شـيء ظهـر غريبـا، غامضا وساحرا. المنازل البيضاء وسطوح القرميد. مقاهي الأرصفة ولغة الناس. تلك الوجـوه الشـديدة السمرة، الشاحبة. ثم هذا النبض الحي للفتوة الإفريقية وهي تنطلق بكل عنفوانها الغاضـب. لابـد أنهـم يلتهمون الحياة التي كانت محرمة عليهم فيما مضي. لم يكن يدري إن كان سعيدا في تلك اللحظـة. كـان ناجيا من العاصفة، لكنه كان محطما، وطافيا كزورق يدفعه الموج بعيدا**".[٢١٨]

وحين يصلان إلي الجزائر يعمل كلاهما بالتدريس، فيدرس مهدي اللغة العربية في ظل حمـي التعريـب التي أصابت الجزائر، في حين يدرس مهيار الفلسفة، وهذا يتسق مع طبيعة كل منهما واستعداده. وقـد كـان تدريس العربية سببا للقاء مهدي مع آسيا التي صارت فيما بعد رفيقة روحه، فقد كانت طالبة فـي الثانويـة، رسبت عامين متتاليين في اللغة العربية، وأخيرا تدرس علي يد مهدي في بيتها، ويكون ذلك بدايـة العلاقـة المحتدمة بينهما.

---

(٢١٧) حيدر حيدر، ٥.

(٢١٨) نفسه، ٢١.

إن كلا منهما -مهدي ومهيار- يصل إلي الجزائر وحده، بعد أن شردتهما الحياة في العراق، لكـن اللقـاء الأول بينهما في مدينه "بونة" يكشف عن شخصية كل منهما وطبيعة العلاقة بالناس والمكان. إنهما مبتهجـان بالمكان لأنهما وصلا إليه منذ وقت قريب، ولا يعرفان ماذا ينتظرهما من مآس وألم. مهيار مقبل علي الحياة، يدفعه الأمل الدائم في التغيير، في حين يشوب كلام مهدي نوع من السخرية العابثة المتشائمة. لقد كان حدس مهدي أكثر وعياً بما في الحياة والمستقبل من بؤس وألم: "في المقهي بدا مهيار مبتهجا. كان مسحورا لأنـه هنا. وهو يرشف القهوة ويدخن، وتلمع عيناه بومض حاد. يقول: نحن الآن في الأرض المقدسة. هـذه هـي الأرض التي فاجأ العرب أنفسهم فيها بالثورة. ثورة المليون شهيد يا رجل. عندما هبطت من الطائرة ركعت فوق أرض المطار ولثمت التراب. ويضحك مهدي: باهي. ما زلت علي حماستك القديمة. ولكـن قـل لـي: وأنت تقبل التراب هل تأكدت من أن رائحة الدم لم تكن عطنة؟"[٢١٩]

يفيق مهيار علي يدي فلة بو عناب؛ هذه الأرملة التي لم تكن سوي عـاهرة دمرتهـا الأحـلام الثوريـة المجهضة. ولقد استبدل مهيار رحمها الشهوي برحم الوطن الذي لفظه دون أمل حقيقي في بعث جديد. هكذا هجع مهيار إلي حضن فلة بو عناب في حين هجع مهدي إلي حضن آسيا الأخضر، وبرغم اختلاف المرأتين اختلافا بينا، في الرؤية والسلوك والشعور، فإن أيا منهما لم تنجح في أن تحتوي الرجل حتى النهاية، بل كان العطب مصير كلا الرجلين علي نحو ما.

لقد تحدد موقف مهدي من الناس والمدينة والبحر مبكرا، انطلاقا من جملة مفتاحية سبق أن قالها "كـامو" الفرنسي الغريب صاحب الموقف الإنساني المميز تجاه الجزائريين، وها هو ذا مهدي يقولها لمهيار:"**- يبـدو أن رأسك مليء بذكريات ونوايا حسنة. بعد وقت ليس بالقصير ستقول كما قال كامو: معهم أنـا مجهـول ولأخرج من غربتي أذهب لأحدق في البحر**".[٢٢٠]

أما مهيار فكان يحدوه أمل مؤكد في أن يتصل بحزب الطليعة الثوري الذي يعمل سرا في الجزائـر، وأن يبدأ حربا شاملة ضد التخلف والرجعية في أنحاء العالم العربي، لكن أحلامه تبخرت تدريجا. وبقدر أحلامـه كانت انكساراته.

([٢١٩]) حيدر حيدر، ٢٨.

(٢٢٠) نفسه، ٢٨، ٢١.

آسيا تحمل اسم القارة التي غادرها "مهدي جواد"، فكأنها الوطن المفقود الذي يبحث عنه. كما أن اسـمها يقارب صوتيا اسم الفاعل "آسية"، وهي تمثل حقا تلك اليد الآسية التي تهدهد بحنانها ذلك المعشوق المنهزم، أو ذلك "الجواد" الجسور المندفع الذي كبا كبوة لا قيام منها، أو ذلك "المهدي" الذي لن ينتظره أحد لأنـه لـن يعود أبدا.

كان اللقاء الأول بين مهدي وآسيا مربكا لمدرس العربية الثوري المحطم، في حين كانت آسيا واثقة مـن نفسها، صلبة في كل شيء. ومنذ اللحظة الأولي أحس بحضورها الكثيف، وباغتت قلبه، وداعبـت أحلامـه المتعلقة بفتاة الأحلام المنتظرة: "لقاء الغروب كان غريبا. بغتة تلك الفتاة أمام بوابة ثانوية القديس أوغسطين: مساء الخير.. قالتها بالفرنسية. صديقتي تلميذة عندك وهي التي حدثتني عنك. شجعتني أن أعـرض عليـك إعطائي درسا في العربية. واه. يا للصدمة المباغتة! قال شيء في أعماقه. ارتباكه ظهر في رجفـة عينيـه واهتزاز الحقيبة التي كان يحضنها كتلميذ هو الآخر. ولم يكن هناك وقت لاستيعاب الصدمة العذبـة: ولكـن أين؟

- في بيتنا. قالت الفتاة الطويلة الصلبة البيضاء ذات الشعر المذهب.
- ذلك ممكن؟
- ولماذا؟ قالتها بالفرنسية.
- لا. لا لشيء. كنت أعتقد أن في الأمر صعوبة ما.

عفوية هذه الطفلة وانبثاقها المفاجئ كزهرة عباد الشمس، أوحيا إليه أنها ربما كانت غريبة عن المدينـة. لابد أنها ليست عربية وتعيش وحيدة مع أمها أو جدتها الفرنسية.

حوارهما كان قصيرا، ملجلجا. وهي تهم بالمغادرة قالت: في بيتنا أو بيتك لا فرق. صديقتي ترشدك وإذا شئت آتيك.

بصعوبة لغوية شرحت الأمر وبصعوبة خارقة حاول أن يستوعب ما حدث. ومن المدرسة إلـي سـاحة المدينة تموجت صورة الفتاة طيفا أو ضربة شمس. أتكون هي تلك التي هجس بها وهمـاً قبـل أن يغـادر. الحدس الذي ينسجه خيال الشوق إلي امرأة تنتظرك في مكان ما من العالم. امرأة الحلم والصدمة التي تباغتك كجنية بحر ذات غسق، تأخذك فتبحران في لجة الليل والقمر والعواصف والموت. ولكن كيف حدث ذلك أيها الرجل الملعون! أيها اللاشيء العائم والفائض عن حاجة العالم. هذه اليقظة وهذا الشيء الصـاب".(٢٢١) **هـذا المشهد يكشف منذ اللحظة الأولي أن العلاقة بينهما مهددة؛ إذ كيف يتكامل هذان الكائنان اللذان ولدا مـن رحمين مختلفتين أيما اختلاف؟**

---

(٢٢١) حيدر حيدر، ٢٥ وتاليتها.

لقد كانت أزمة مهدي مع آسيا تكمن في أنه حطام إنسان ليس باستطاعته أن يولد مرة أخري، في عالم يملؤه الفساد: "كتب مهدي جواد في ذلك المساء: المنفي اغتراب جديد يضعك وجها لوجه أمام نفسك. إنه يضعك أمام المرآة... ثم عطب داخل الإنسان وداخل الكتلة يري الآن بوضوح أشد في هذا المنفي. التجربة قالت ذلك بمرارة وفاجعية الدم، ربما. لكن الأشياء ما تزال هلامية سابحة كقناديل بحر. إنها لمسألة غير تافهة أن تسأل في عالم اللامنطق وانعدام القانون. في العالم المحكوم بالطغيان... والقتل وميراث الأجداد المنقرضين. عالم النزوة والمزاج والفردية. كيف تفكر وتتحرك. كيف تتقدم. بل كيف تتشكل؟! هل باستطاعة الحب أن يتجاوز الحالة؟ وهل تأسيس حالة حب علي نحو صحي ضد عالم النفي اللاعقلاني ينقذ العالم والنفس؟ ليكن السؤال هكذا: الإنسان أولا أم المجتمع؟ وهل بالإمكان بناء عالم جديد بإنسان قديم؟"(٢٢٢)

من ناحية أخري تحول مهدي جواد إلي رحم بديلة للأب المحتضن الذي فقدته آسيا. تحكي آسيا لمهدي شيئا من ذكريات طفولتها مع أبيها، بلا وعي منها، لكن الواضح أن الحوار كان يتجه إلي التصريح الواضح بما حدث من تحولات نفسية في شخصية آسيا، ومن خلال علاقتها بأبيها ورجلها الجديد مهدي جواد. تقول آسيا عن أبيها: "بعد أن يمسكني يحملني بين ذراعيه ويدلي قدمي علي كتفيه هكذا، أضرب صدره ووجهه: لا. لا. لنبق هنا لا أريد الذهاب إلي البيت. بابا. بابا. ويغرق في الضحك. يغمرني بقبلاته الحنونة ثم يضمني إلي صدره: غدا يا حبيبتي. غدا. انظري لقد غابت نوارة الشمس وهبط الليل. لدي عمل وماما تنتظر. لقد تأخرنا. وفي الطريق يشتري لي لوح شوكولا لتهدأ ثورتي. ثم يبدأ يحكي لي حكاية الأرنب الذي تأخر عن البيت ففاجأه الذئب في الغابة. حكاية ليلي والذئب.

- كم كان عمرك يومذاك؟
- خمس سنوات.

وعمر بابا؟

ترفع وجهها نحو وجه مهدي، تصمت قليلا ثم تغمض عينيها. يرف الطيف الماضي ويشحب. الحاضر والماضي يشتبكان... عندما تشرق الشمس في صباح خريفي، يدخل من النافذة الزرقاء شعاع يداعب أجفان آسيا الحالمة بعودة الأب الشهيد. وهي تفتح جفنيها تفاجئها لوحة لوجه غريب، تنعكس مع أشعة الشمس. واضحا تراه كأنما لأول مرة.

- كان في مثل عمرك الآن!".(٢٢٣)

---

(٢٢٢) حيدر حيدر، ٧٢.

(٢٢٣) نفسه، ١١٦، ١١٧.

وحين يكتب مهدي شيئا حول علاقته المتنامية بآسيا، تظهر كذلك استعارة الرحم/ الكهف؛ فهما بحاجة لأن يولدا معا من الرحم نفسها، ليواجها قسوة العالم: "**في مجري هذه الأشهر واللقاءات كان مباغتا بهذا الكنز. الأقحوانة التي تنمو في براري بونة بين الصخور والشوك وصرخات الريح الوحشية. يكتب مهدي في اليوميات: أمر مهم أن يكافح الإنسان ضد وحش العزلة وضراوة العالم المسموم. أن يدق بلا كلل أبواب الكهف للخروج إلي الأشعة والضوء. الحياة يمكن أن تكون جميلة وعذبة رغم الشقاءات. التوق للاندماج شوق لحياة حقيقية تتحقق بين رجل وامرأة يتحدان لمجابهة قسوة العالم. افرد جناحيك وانهض كالبجع في ثلج الفضاء العاصف**".(٢٢٤) تحرص الرواية هنا علي تصوير آسيا وهي تولد أقحوانة تعاني مما يحيط بها من عناصر معوقة تقاوم صور البعث والحياة. وفي مقابل هذه الأقحوانة المناضلة تظهر صورة الإنسان الذي يشير إلي مهدي نفسه وهو يحاول الخروج إلي الأشعة والضوء ويقاوم أبواب الكهف المغلقة. إن الرحم التي تجمعهما رحم واحدة هي هذا العالم القاسي الذي يرفض صور الخلق المتجددة، ويمنعها النهوض وتحقيق التوحد لمجابهة تلك القسوة والشقاء في ذاك العالم.

وتمثل آسيا لمهدي -في منفاه المكاني أو الوجودي- رحما صلبة حامية؛ فهي حواء الأم والزوجة، وهي الأرض البكر التي يكتشف العالم من خلالها، ويكتشف كينونته كذلك. إن كلا منهما يسعي صوب الآخر، ولكن أني لهما أن يحققا ذلك التواصل الحميم، وجذوره المفتتة تسحبه نحو الخواء والعدم، ودائما ما تعكر سماوات لياليهما معا طيور سوداء تأخذه نحو الموت؟(٢٢٥)

إنه -كما نلمح في كلامه - يسعي حقا إلي التوحد بها، وإلي أن تكون رحمه الصلبة الحامية، لكن غربته الوجودية أكبر من محاولة تجاوزها اعتمادا علي الرغبة وحدها. إنه بحاجة إلي معجزة لن تحدث أبدا. وهما بحاجة إلي التخلص من الحبل السري الذي يربط كلا منهما بماضيه، بل بميراثهما النفسي القاهر، وهذا ما لا يستطيعه أي منهما. ويستخدم الراوي والشخوص تعبيرات تتعلق باستعارة الرحم حين يتم التطرق إلي مستقبل علاقة آسيا بمهدي: "العائلة، هذا الميراث الرحمي المدرع بمشيمة الأم، كانت تقف بينهما كسد. وبدا جليا من خلال علاقة آسيا بأمها أنها علي استعداد للتضحية ولو بحياتها، لإسعاد لالا فضيلة التي تحطمت مرتين: المرة الأولي بموت زوجها، والثانية بزواجها من يزيد ولد الحاج. ولم يكن لدي مهدي جواد اعتراض سوي استحالة الجمع بينه وبين يزيد ولد الحاج، الإله المتوج والشرعي في أسرة سي العربي.

هكذا علي نحو آخر أكثر انبتاتا وألما، كان تأصيل العلاقة مع آسيا يبدو كأنه يستدعي نوعا من القطع الرحمي مع حبل المشيمة النابض. ولعل تفكير مهدي، في حالة تأسيس حياة جذرية مع آسيا، كان يتجلي علي النحو التالي: أن يرتضي كل منهما التضحية بميراثه الدموي القديم والدخول في الآخر بشكل متفرد ومفارق للماضي. يوم اشتبكا معا حول ذلك، دهشت آسيا. لقد فهمت من عبارته إذا كنا سنبني علي الصخر بيتا لا يتزعزع فلا بد أن نرمي الأهل في البحر، كأنما العبارة موجهة ضد أسرتها. وبذعر سألته إن كان يكره أسرتها ولالا فضيلة، فأوضح أن لالا فضيلة هي أعظم أم شاهدها. وسألته لماذا يريدها أن تكون ضد الأسرة إذن! فقال: يبدو أنك لم تفهمي قصدي.

---

(٢٢٤) نفسه، ١٤٤، ١٤٥.

(٢٢٥) انظر: حيدر حيدر، ١٧٥، ٣٣٤-٣٤٥.

وفي تلك الليلة تحدث عن تحطيم الأوثان التي أقامها الآباء والأجداد... وإذ قالت باستغراب فزع: لكـنهم أهلي! حليب ماما ما تزال آثاره في فمي، ودمها يسري في عروقي. كان بمقدوره أن يقول بأن هذا كان فيما مضي. أما الآن فانظري إلي دمائنا كيف تمتزج. إننا نتذوق طعما آخر للحليب".(٢٢٦)

إن استعارة الرحم تمتد لتشمل كذلك وصف مهدي حبه آسيا؛ لأنه لا يجد بديلا آخر يصلح لوصف ذلـك الحب، بل إنهما –بسبب هذه العلاقة- يكونان للرائي عند تقاربهما معا أمام مداخل البحر علـي هيئـة فنيـة تشكيلية تماثل الرحم المنحنية إلي الأمام: "خلال لحظة، شعرا بالشرود. بغتة كأنما سهم سري هبط من أفـق غامض رشقهما. انضما كطفلين مذعورين في غابة.

- لنظل معا..
- أنت خائف؟
- مضطرب. هذا الذي نحن فيه في عذوبة شيء لا يسمي.
- كيف لا يسمي؟
- حالة ما بين خفقة الجنس والموت. أرغب أن أحتفظ بك هنا. إنني أخفق بك كجنين. هذا ما اسمه؟
- يا.. كنزي. يا طفلي الضائع. سأتبعك كهذه الطيور الراحلة نحو البحيرات المتجمدة.

بدا الجسدان المتماسان مائلين تحت اشتباك الزندين المطوقين للظهر والخاصرة، بينمـا كانـت الأصـابع متوهجة علي حواف الصدر. توأمان في انحناءة الرحم أمام المداخل الخضراء للبحر".(٢٢٧)

إن حيدر –حين يجمع بين المرأة والبحر والأفق علي صعيد واحد في تشكيل جمالي- إنما يجمع بين العقل والشعور معا؛ بين التكوين الجسدي الإنساني والتكوين المعماري الكوني؛ بين البصر والبصيرة معـا. وهـو بهذا يذكرنا بالوعي الفني فيما يتعلق بعلاقة الجسد بالمعمار، حيث إن الفن المعماري والجسد العاري – كمـا يقول كينيث كلارك- يعبران عن العلاقة التي نرغب فيها جميعا بين العقل وما نحبه.(٢٢٨)

لكن المحبة التي جمعت آسيا ومهدي لم تكن بقادرة علي أن تجمعهما داخـل رحـم واحـدة، فقـد كانـت انكساراته المتوالية وتاريخه المهزوم وغربته الوجودية أقوي من ذلك الحب الذي كان ينمو كأعشاب البحـر، غير قادر علي الصمود.

---

(٢٢٦) نفسه، ٣٤٧- ٣٤٩.

(٢٢٧) حيدر حيدر، ٥٢٢، ٥٢٣.

(٢٢٨) كينيث كلارك: العري في الفن وفي الحياة، ت: مني إبراهيم، مجلة إبداع، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧.

- ٣ -

كان من المتوقع -وهذا ما حدث- أن يكون الصدام داخل بيت الشهيد سي العربي بين يزيد وآسـيا علـي وجه الخصوص. إنها ابنة رحم عانت المخاض الحقيقي في حرب التحرير، أما يزيد فإنه وليد رحم لا تبعـث العناصر الفاعلة في العالم، بل تبعث المسوخ المتمثلة في السماسرة الذين يبيعون الوطن.

إن بيت سي العربي -الذي يمكن تمثله رحما كانت تضمه وأسرته- قد تم اغتصابه معنويا علي يد يزيـد ولد الحاج، وهذا ما عبرت عنه آسيا حين كانت تبوح ببعض آلامها إلي حبيبها مهدي جواد؛ هذه الآلام التـي يغص بها حلق آسيا وتجعلها تبحث في حضن مهدي عن الوعاء المحتوي الدافئ الحنون: "**يبكيان كطفلـين. والآن هما منصهران، وخائفان، وغير محميين سوي بجسديهما. يرتعشان تحت هذه الريح الملعونة. الريح التي تجتاحهما وتؤاخيهما كالأغصان. وهما الآن قريبان وأليفان ألفة طائرين فوق صخرة وحيـدة عائمـة فوق بحر مضطرب. وفي السر سيقول أحدهما للآخر همسا: خذ بيدي لآخذ بيدك في مهب الريح الزعـزع. ثم تشتبك الأصابع والوجوه والضلوع ومجاري الدم**".(٢٢٩)

لكن القهر الذي يمارسه يزيد ضد أسرة سي العربي يوميا، والاغتصاب المعنوي المتكرر، ينذران بصراع مع آسيا التي تنتمي إلي والدها؛ إذ ورثت منه صفات الصلابة والشرف والكرامة، كما أن ضيق أفـق يزيـد ينذر بصراع قادم لا محالة. إنه لا يتوقف عن أن يهين زوجته لالا فضيلة وبناتها، فيتحـدث عـن الفضـيلة أمامها وهي لا تنسي مغامراته الرخيصة، التي رواها لها في أوقات الثمل، مع عاهرات مدينة بجاية التي جاء منها.(٢٣٠)

وقد ازداد الإحساس بهذا الاغتصاب حين تبين أن يزيد كان يتابع بسيارته مهدي وآسـيا، وبـدون أن ينتبه اصطدم بسيارة، فعاد هائجا إلي البيت يتهم أهله بالفسق. وأخيرا استطاعت آسيا بما أوتيت من قـوة، منحتها إياها روح أبيها، أن تصمد في وجه يزيد، وأن ترد ذلك الاغتصاب الوحشي إلي الأبد:

"آسيا الأخضر، الحزينة، والمتوحدة، وصديقة مهدي، كانت تنزع للمقاومة ومواجهة هذا الخراب. إن روح والدها تهبط عليها الآن في لحظات الضيق والاختناق لتهبها الصرخة. عندما كانت تعاتب سي العربـي فـي أحلامها لموته وترك الأسرة وحيدة، كان يبكي الأب فتبكي آسيا. تضغط علي الفراش بجسدها غامرة وجهها في المخدة فتأتيها الأصوات البربرية:

- بناتك القحاب. شوفيهم. شوفي. لالا.
- يا القحب. يا الحلوف. يا يهودي. أيا بيوع! يا الكومي.

---

(٢٢٩) حيدر حيدر، ٢٧٥.

(٢٣٠) انظر: حيدر حيدر، ٢٨٥ وتاليتها.

كالرعد يأتي الصوت فترتج جدران المنزل. صوت منبثق من جحيم اللاوعي. تندفع آسيا من تحـت الكـابوس واثبة عن الفراش... بوغتوا بها، وباندفاعتها، وبهذه الصرخة الانتحارية. كانت الآن تندفع كالعاصفة فـي الـرواق الطويل رافعة ذراعيها الطويلتين وهي تمزق شعرها وتضرب الجدران: غير نقتلك. غير نذبحك يا كومي. يا نهاب. من المطبخ تناولت سكينا وهجمت نحو غرفة أمها حيث هرب يزيد واختبأ وراء الباب الموصد".(٢٣١)

وبهذه الوقفة أعادت لبيت سي العربي هيبته، وردت عنه قهر يزيد ولد الحاج. وكأنما كان الانتصار الأخير لبيت سي العربي يمثل وعدا لمهدي بأنه سيهجع إلي رحم قوية توفر الحماية والأمن والطمأنينـة لمريـديها المحبين، فإن انكسارات مهدي السابقة لم تعد تسمح بإمكان أن يبعث مرة أخري، فهو مغترب دائما، ألقي من رحم الطوطم الأول المشوه إلي عراء الوجود: "**وفي اللحظة التي بدأ يراهن فيها علي آسيا الأخضـر، كـان هناك خفقان سري، رمادي الملامح، ينبئ بخسران قادم. كان الخفقان شبيها برعشة الزلزال تحت القشـرة الظاهرية، في المناطق العميقة والنائية من أرضه الخراب؛ أرض الوحوش والمستنقعات**".(٢٣٢) كانت هـذه رؤية مهدي للوجود علي الرغم من الرحلة التي قطعها مع آسيا، ومن ثم لم يستطع أن يتلقـي تلـك الإشـارة المرهفة التي وجهتها إليه آسيا الأخضر، فكانت نهايته.

أما "لالا فضيلة" أرملة الشهيد الجزائري "سي العربي"؛ التي استشهد زوجها وهي لا تزال صغيرة نسبيا، فإنها امرأة تفيض بالبراءة؛ لا تعرف الكثير عن عالم الضباع، وكأنها غشاء البكارة الذي يغلف رحم/ بيت سي العربي. إنها نقطة الضعف التي تغلف ذلك البيت ومن ثم يسهل اختراق البيت عبرها. إنها تتزوج من أحد الطفيليين الذين نموا في أحضان الاستعمار وفساد السلطة الوطنية؛ من يزيد ولد الحاج الذي يكتسب من ثم شرعية سطوته عبـر هذا الزواج، في حين يكسب بيت سي العربي الاستظلال بظل رجل يملك القوت، ويحفظ البيت من ألسـنة أهـل "بونة" السليطة. وهذا ما يدعو آسيا إلي أن تصرح بحقيقة آلامها في لحظه الشجن معبرة عن استمرار سي العربي داخلها علي الدوام، كأنها رحم تحمله إلي الأبد، مؤكدة وجوده الدائم، بدليل وجود صندوق العرس الذي يحفظ تلك الذكري التي لا تنتهي: "**سي لخضر حي فينا. دمه دمنا وروحه روحنا. هو الذي لا يموت. رائحته في الأشياء. ثيابه، ساعته، صورته، خاتم الزواج، مفاتيح البيت القديم، كلها ملفوفة في علم جبهة التحرير الذي خاطته ماما قبل استشهاده وما يزال محفوظا حتى الآن في صندوق عرس ماما**".(٢٣٣)

في مقابل ذلك يمثل سي العربي نفسه لآسيا الرحم الحنون، وهذا ما عبر عنه في الرواية بـالملاذ ومركـز الإعصار الأول: "سي العربي كان الملاذ والمثال، وكان الوطن. بعد أن استشهد في معارك حرب التحرير، فقدت الطفلة دفة التوازن مع العالم. إن جرحها يشتعل إذ ينطلق الحديث عن الحرب والثورة. عـن الوجـه العفـوي، العاري كسهب. تنحسر أشعة الطفولة. ترتد موجات البحر نحو أعماقها عائدة إلي مركز الإعصـار الأول. ذات فجر دموي هوي المثال مرة واحدة، فتصدع بيت سي الأخضر، ومنذ تلك اللحظة هجرته طيور الغبطة".(٢٣٤)

---

(٢٣١) نفسه، ٦٠١ وتاليتها.

(٢٣٢) نفسه، ٦٠٦.

(٢٣٣) انظر: حيدر حيدر، ٤٤٥.

(٢٣٤) نفسه، ٤٠.

ويبدو أنهما يتبادلان الأدوار في تلك العلاقة الرحمية، بل يتبادلانها مع العالم كذلك. تقول آسـيا لمهـدي: "العالم جميل وصاب في علم يملؤه أب. أنت هل فقدت أباك صغيرا! هنا في الصدر شيء ناقص. ضـلع أو حنان أو جدار منيع يقع. الطفل في غياب أبيه مرمي للريح والذئاب. إنه عار فوق قمة ثلج أو في صـحراء. أعظم فرح الإنسان أن يكون تحت دفء جناح أب".[٢٣٥]

لقد اكتسبت آسيا صلابتها من ذلك الشهيد العظيم وبعد استشهاد الأب تتحول الابنة إلي رحم تحيا فيه روح أبيها. وهذه الرحم وصفت بأنها "منجم" في سياق الإشارة إلي ما تعانيه الأسرة بعد وفاة الأب، في ظل يزيـد ولد الحاج: "**تحت هذا الأصيل الباهت تلوح آسيا متوحدة. مرمية علي ساحل مهجور... في الأعماق يخبـئ صمتها البارد فلذة من فولاذ محشوة في جدار منجم. والأب القديم حي. مقيم في أعماق المنجم لا يبـرح. طويل، أبيض، واسع الجبهة، عريض الصدر، وراسخ كالجبل**".[٢٣٦]

وفي مقابل الاستعارات التي كانت آسيا تحيا بها، كان مهدي يحلم بامرأة كاملة الأنوثة تنضح بالشهوة، في حين تحلم آسيا بالغائب الذي تحتويه داخلها؛ "**مع الكريات؛ داخل الأوردة**"، وهذا بـديل آخـر عـن الاسـتعارة الرحمية.

---

(٢٣٥) نفسه، ١١٦.

(٢٣٦) نفسه، ١١٤.

- ٤ -

أما فلة بو عناب –النموذج الأنثوي الجزائري المقابل لآسيا- فهي –مثلما وصفها مهيار لصديقه مهـدي- مزيج من مستهترة ومناضلة خائبة. إنها تصور من آن إلي آخر بوصفها عاهرة فاضـلة أو مماثلـة لبغايـا المعابد المقدسات. إنها فيما يبدو لا تأخذ مقابلا ماديا لجسدها المباح، لكنها لا تتوقف أبدا عند مرفأ واحد، بل تنتقل من رجل إلي آخر في يسر. لقد صحبت الثوار في الجبال وضاجعت من شاءت، ثم انكسـرت الثـورة فانكسرت معها، واكتفت بالإقامة في بيتها الذي ورثته عن الثورة تستقبل فيه الشـرقيين القـادمين للتعريـب وغيره، فيعيش بعضهم في ظل نعمتها المتواضع، ثم تنتقل إلي غيره.

لقد عانت فلة بو عناب من صور شتي للمعاناة حتى أصبحت علي ذلك النحو الشائه، فسعت إلي تحقيق ذاتها، لكن كل من عرفتهم خذلوها، خصوصا الضابط الفرنسي الذي أحبته فقدمها فريسة سهلة لرفاقه الفرنسيين.

وليس التعبير عن شبيهات فلة بأنهن عاهرات مقدسات غريبا عليها، فهي تستخدم هـذا التعبيـر أحيانـا. وتؤكده في سياق آخر مؤلم بعيدا عن السخرية، حين قالت لمهدي جواد: "في هذه المدينة سيتدمي قلبك إلـي الأبد. إنها مدينة العاهرات المقدسات."(٢٣٧) ولكن هل كانت فلة تمثـل العـاهرات المقدسـات؟ إن الـراوي يصورها مماثلة لأنثي العنكبوت، تمتص دماء ضحاياها، لكنها تدافع عن نفسها أمام مهيار بأنها تأخذ وتعطي؛ تأخذ الدم وتعطي الحنان البديل لحنان الأم ودفئها. إنها تعرف جيدا مواطن خللها لكنها تؤمن كذلك بما تفعل، حيث إنها فقدت كل شيء لذا تنسحب إلي غلاف حام تعرف أفقه جيدا؛ الجسد، وإذا توسعت قليلا فإنها تحتمي بالبنسيون. لقد جاوزت العقد الرابع من عمرها، لكنها لا تزال تحتفظ ببعض طزاجة الجسد، وبكـل طزاجـة الرغبة وفورانها. وعلي الرغم من أن "مهيار" يتجنب الدخول إلي حومة جسـدها طـويلا –فهـو المشـغول بالثورة، الوفي لأم الأولاد وراءه في العراق- فإنها تأويه لديها، وتتعلق به، وتعامله كأنه رجلها، إلي أن تأتي اللحظة التي تصهرهما وتوحدهما معا؛ وهي اللحظة التي تتجلي فيها استعارة الرحم أعظم تجل عبر الروايـة كلها، حيت تتحول فلة العنابية إلي رحم تحتوي "مهيار" في لحظة مخاض حقيقي، ثم تبعثه حيا مرة أخـري، وذلك حين فاجأته الحمي: "بغتة تأتي الحمي ويبدأ الجسد نوبات البرد والحرارة. أمطار من الصـقيع تهطـل علي الجسد النحيل فيبدأ الرعشات ورقصات الأسنان، ورجفان الأطراف. لكن القلب يثب من مكانه صـاعدا خارج الأضلاع... كانت صرخات الآلام والطفولة والموت تترامي في أرجاء البيت كأنها أصداء نعي لرجل يحتضر. أحست فلة بأنها تتهاوي من ذروة جبل، غير قادرة علي فعل شيء أمام هذه الحالة المباغتـة... لا هي درت ولا هو، متي انجات ريح الثلج، وكيف هبطت حرارة ليل بونة عليهما في ذلك الصباح الجهم، فبدأ التعرق والوهج لجسدين عاريين طال توقهما. كم بدت الحمي مريحة في أعقاب الثلج، وكم كـان الجسـدان دافئين وحميمين وقادرين علي عزل الموت ونفيه في لحظة التجاسد الحريرية الوهاجة".(٢٣٨)

---

(٢٣٧) حيدر حيدر، ٤٥١.

(٢٣٨) حيدر حيدر، ٥٨٩، ٥٩٢.

لقد كانت تلك اللحظة سببا في أن يكتشف مهدي الكون كله في جسد فلة: "في تلك الأيام الأخيـرة، بـدا مهيار الباهلي، رغم يأسه العام ودمار أحلام ثوراته كأنما اتقد جسده وتوهجت روحه الخاصة بنار اسمها: فلة بوعناب. كانت نارا شخصية تراءت له بغتة في وقت الضيق... خاطبته: أنت في الوادي المقدس فاخلع ثيابك وتقدم. بغتة خلع أستاره كلها وتعري. اندفع في اللهب فاكتشف ا   في جسد فلة بوعناب: العـاهرة المقدسـة التي وطئها الثوريون والمنفيون والسفلة والخنازير، ثم لفظوها لفظ النواة بعد امتصاص الثمرة... لقد غمرته المرأة بالدفء والحنو واللذة. أعطته في لحظة الصقيع وتوقف جريان الدم، نبضها وحرارة دمهـا. انـدفعت داخله كحبل سري أمومي لتغذيه وتعيد له حرارة جسده الميت".[٢٣٩]

لكن هذا الاحتواء لا يكتمل؛ إذ لا يحتملهما رحم "بونة" القاسية، فيتم تدبير مكيدة في الخفاء تختطف مهيار من حضن فلة علي أيدي الشرطة دون أن يعرف عنه أحد شيئا، تمهيدا لأن يلفظ خارج رحم "بونة" إلي الأبد.

---

(٢٣٩) نفسه، ٥٩٤، وتاليتها.

تقدم الرواية في مقابل الصورة المؤلمة للثوار المندحرين -مهدي ومهيار وفلـة والعـرافين والجزائـريين الآخرين- صورة مشهدية وأخري تاريخية لشخصية الطاغية الذي يحكم العراق ويماثل كل طاغية في الأوطان المقهورة. يظهر عبيد ا بن أبي ضبيعة الكلبي في صورة جنين يتخلق في رحم الزمن، فهو يماثل -علي نحو سلبي- المهدي المنتظر، لكنه يخرج مسخا شائها يحمل في جيناته صفات المسوخ، ويمارس فعل التشويه علـي من يخضعون لسلطانه. ويتم تقديم تاريخه علي نحو ما تروي الأساطير والخرافات حول الشخصيات الخارقـة، فهو يسقط من غبار الريح مسخا غريبا، "سيطلق عليه رمزيا عبيد ا بن أبي ضبيعة الكلبي. سيقال عن ظهوره فيما بعد علي ألسنة العامة وشيعته، إنه نبوءة تستند إلي تقاويم انتظار ظهورات وتحولات المهدي المنتظر الذي تواري في سرداب مظلم في أعقاب سنوات الفتنة والاقتتال الأهلي التي تلت اغتيال أسـد ا الغالـب، الخليفـة المغدور علي بن أبي طالب. كالفطريات سينبت، بعد أن تقذفه الريح الصفراء الجائحـة علـي سـطح الأرض الصالحة كالمزبلة لإنبات كل أنواع الشوكيات... سيولد، حاملا في دمه نسغ هذه النباتات، علي شكل قنطور أو لوياثان نصفه الأعلي بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف. لكنه بعد أن يخرج مـن غبـار الصحراء زاحفا نحو المدن، سيعبر في أطوار من التحولات العضوية، كما سيمتلك قدرة خاصة، ربمـا كانـت خارقة للعامة، علي الإيحاء بأنه من أرقي البشر الخارقين لمألوف الزمن. ومع مرور الوقت، بعـد أن يعتلـي عرشه ويتوطد ملكه بالقتل والنفي والتجويع فتصبح البلاد تحت سطوته وعيون بصاصيه، سينسي أصـله الأول وشكله اللا بشري. وكما حول شكله الحيواني إلي البيئة البشرية، سيغير اسمه واسم سلالته، وسينشر بين الرعية تاريخا جديدا لميلاده وفتوته وتمرداته وكفاحه الصاب ضد أعداء الوطن".[٢٤٠]

يروي الناس عنه الأساطير كأنه نبي من الأنبياء أو القادة الذين يمثلون تحولا مفصليا في تاريخ البشـرية. وترتبط معظم تلك الأساطير بفترة الحمل به ثم الولادة. ويستخدم الكاتب هنا أسـلوبا سـاخرا فيـه مبالغـة كاريكاتورية تضخم الصورة التي يخلقها الإعلام ويستجيب لها الرعية المخدر وعيها، في مقابـل الصـورة القاتمة للواقع، حيث يهزم جيشه في أول تجربة حربية، في حين يتحدث القائد الملهم عن مجد الشهداء الـذي يحيي الأرض الموات، ويستمر في الزج بجيوشه في حروب خاسرة، ثم يعوض العائدين من الحـروب بـأن يسمح لهم بأن يمتصوا دماء أفراد الشعب الآخرين.

وإذا كان الكلبي -أو اللوياثان- قد جاء من رحم الصحراء الشائهة، فإنه يمـارس التشـويه باستحضـار الصورة المقابلة للرحم متمثلة في القضيب الذي يغتصب الوطن: "**في غفلة مـن الـزمن وضـياع الـوعي البشري، جاءنا ذلك اللوياثان المجنون. داهم القارة العذراء بقوة جنده وظلامنا. بدأ عمليات التطهير داخل البلاد ونشر الرعب بدءا من عائلته فطائفته فحزبه فالشعب الذي سطا عليه**".[٢٤١] وهكـذا يقـدم الـراوي صورة مرعبة لكل طاغية يظهر عبر العصور من خلال ثلاثية الرحم الشائه/ المسخ / القضيب المغتصب.

(٢٤٠) نفسه، ٤١٤، وتاليتها.

(٢٤١) حيدر حيدر، ٤٢٤.

وفي مقابل تلك السطوة لا يغفل الراوي ما يكمن في تلافيف دماغ الشعب وبلازما دمه من هوان وتواطؤ وخوف، حيث يهلل للكلبي مسبحا بحمده وحمد الإله الجديد؛ النفط الذي يشبع شهواتهم العضوية، فيستحق ترتيلهم الإلهي السعيد. هذا كله يسهم في أن تتضخم ذات الطاغية فيري نفسه إلها وخليفة في أرضه؛ لذا يستخدم الكاتب أسلوبا ساخرا يدمج بين الطاغية والإله الذي يعتقده ذلك الطاغية، ومن ثم لا تكون الإشارات القاسية موجهة إلي المطلق بل إلي إله المعتقدات -بمصطلح ابن عربي-الكامن في عقل ابن أبي ضبيعة الملتات[٢٤٢] المصاب بجنون العظمة. وكذلك الأمر حين يسخر الراوي مما يشيعه الطاغية من اقتداء بالرسول الأعظم، فالكلبي يضع في عقله الملتات نمطا لكل من ينسب نفسه إليهم. وعندما يفكر الكلبي في الانتقام من خصومه؛ يصور له خياله الأسود صورة تستعير الرحم كذلك، تفيد في إعادة خلق معارضيه: "**هكذا سيصور له خياله السريالي المتوهج بالدم والروث والقتل والاحتقار والعصاب واحتدام الشوق الإلهي، أن يقيم مستعمرة عقاب صحراوية مسيجة بالأسلاك الشائكة والمكهربة، يضع داخلها شعبه المعارض والجامح ليعيد تكوين ذلك القطيع بالشكل الذي يراه بعد خصيه ووشمه**".[٢٤٣]

يبقي بعد ذلك ثلاث علاقات ثنائية آثرت بحثها في الجزء الآتي؛ حيث يتم التطرق إلي علاقة المكان بالرحم.

ثالثا: التعبير عن الانتقال من مكان إلي آخر بوصفه انتقالا من رحم إلي رحم أخري:

لقد كان التعبير الاستعاري بالرحم عند خروج مهدي من أرض العراق واضحا تماما، كما أن ذلك الخروج رافقه ما يماثل طقوس العبور: "للمرة الأولي ينفصل مهدي جواد عن بيت القبيلة. الوداع الطقوسي للطفل الذي يقطع حبل السرة ويغادر الرحم في تلك الليلة. أخت في لون المرارة وشهقة النحيب ترفع القرآن بيد وباليد الأخري صحنا من الطحين. علي الكتاب المطهر يضع راحة كفه ثم يعبر بخشية وجلال منحنيا بقامته ورأسه تحت قوس الطحين. تمتمات وأدعية تنطلق من أعماق السلالة التي تودع طفلها. أقسم بهذا المقدس وبهذه النعمة أن أكون وفيا وألا أنسي في الغربة البعيدة رائحة البيت والأرض والخبز وصلوات الأجداد والحليب والدم وصرخة الحسين وهو يذبح بسيف الشمر. ويقول له صوت غريب، قوي، صلب، ينهر الدمع: كن شجاعا ولا تطل الغياب. انتبه لنفسك في بلاد الغرباء. ويتلو عليه همسا: قل لن يصيبكم إلا ما كتب ا لكم. وكما يحدث في حفل تراجيدي غامر بالرهبة والجنون والحب تنطلق الزغردات مع النحيب. أصوات الأمهات والعمات والأخوات والصديقات النادبات في احتفال خروج مهدي جواد مع أصدقائه الهاربين تلك الليلة التي امحق قمرها ثم انغمر صداها في عمق الليل الغارق في مهرجان من الفزع ورائحة القتل العميم. من نافذة السيارة الخاصة رأي السهوب القاحلة. فكر بأن هذا الانفصال ربما كان ضروريا لاستنشاق هواء غير ملوث".[٢٤٤]

---

(٢٤٢) هذا يماثل إشارة فلة العنابية -في حوارها مع مهيار الباهلي- إلي تحول المواطنين الجزائريين إلي عبادة الدينار إلههم السماوي الجديد. انظر: حيدر حيدر، ٤٥٦.

(٢٤٣) حيدر حيدر، ٤٣٣.

(٢٤٤) حيدر حيدر، ٢٢، ٢٣.

لقد خرج مهدي ومهيار من رحم العراق الشائهة أملا في بعث جديد. لكنهما ألقي بهما في رحـم شـائهة كذلك. وضع الجزائر هذا ترصده لالا فضيلة أم آسيا في كلمات ساذجة؛ حيث تقول لمهـدي : "**مـا كـادت الحرب تتوقف ويأتي الفرج حتى ظهرت كل الشياطين والعفاريت المختبئة في الرءوس والصدور. كم هـو محزن أن يصلوا إلي هذا الوضع! الأعداء يشمتون بنا الآن ويقولون: شوفوا الجزائريين بعدنا كيف فسدوا. الحق أقول لك يا ولدي: أنا لا أفهم ماذا حدث ولماذا. كيف كانت الحرب تؤاخيهم في الحياة والممات ضـد أعدائهم والآن يتحولون وحوشا يمزقون لحوم بعضهم بعضا. قل لي: هل ينبغي أن يكون هناك دائما عـدو حتى نتحد؟**".[٢٤٥]

لقد كان مهدي بحاجة دوما إلي رحم تحتويه، وهو ما ظهر في حياته مبكرا علي نحو استعاري ممثلا فـي الكهوف التي كان يأوي إليها هروبا من قسوة البيت: "الطبيعة علمتني الحرية وشحنتني بالصلابة. كنت أتملي طويلا الأشجار الشامخة والصخور وأراقب الهوام والوحوش من أعالي الشجر وهـي تتصـارع؛ الأشـياء والحشرات والحيوانات وهي تغالب العواصف لأمتحن قدرتي. المغامرة الأولي فتكت بـي وكـادت تـودي بحياتي. فيما بعد اعتدت الأمر. صرت آوي إلي الكهوف والمغاور الصخرية. الأطفـال فـي حينـا كـانوا يسمونني القط البري. وأنا في الثانية عشرة مات أبي. أمي تزوجت من رجل قاس كان يعمل حمالا في سوق المدينة. أبي الذي مات لم يترك لنا شيئا. في بيت عمي كانت الحياة قاسية. كان يعود مخمورا في أخريـات المساء وليس في جيبه شروي نقير. تسأله أمي عن أجرته واحتياجات البيت فيصرخ ويشتم وينهـال عليهـا بوحشية. كان يضربها بقبضته وبالعصا. أمي كانت تعول وهي تطوقني خوفا منه علي. أحيانا كان ينزعنـي من أحضانها ويقذف بي خارج البيت. تلتقطني أمي من وحل الزقاق. تلفلفني وتهرب بي نحو بيوت الجيران طالبة الحماية. بعد أن كبرت استمر ذلك العم في ضربي كما يضرب الكلاب. كنت أحتمل ضرباته الوحشية ثم لا ألبث أن أهرب إلي البراري لأنام أياما في الكهوف وإذ يعضني البرد والجوع أعود".[٢٤٦]

وتظهر - في مقابل الصورة الأسطورية لابن أبي ضبيعة الكلبي- صور أسطورية أخري لمناضل ثوري هو "الإيزرجاوي". ويتم رواية أخباره اعتمادا علي استعارة الرحم علي نحو غير مباشر. ويحلم الإيزرجاوي بالقيام بانقلاب عسكري ينتهي بتسلم السلطة، لكن ذلك الحلم تبخر بعد أن انكشف أمره، فينتقل إلـي مدرسـة الإعداد الحزبي ثم إلي مستشفي الأمراض العقلية. وهكذا خرج الإيزرجاوي من رحم الوطن المحاصر إلـي رحم الجنون، ثم إلي رحم العالم الفسيح بلا أمل. ويصل إلي ما يعده رحما تأوي المنكسرين؛ إلي مدينة بـون بألمانيا الاتحادية، حيث يسكن في فندق متواضع في الدور الخامس حيث يلقي نفسه من علوه الشاهق لتنتهـي حياته. أما الثوار الذين كانوا تحت قيادته فقد أدخلوا إلي رحم أخري قاسية تتمثل في قطار للموت يشبه الرحم التي تخنق الجنين بداخلها.[٢٤٧] وتظهر صورة الرحم القاتلة ثانية حين يتصور السائق قطاره تابوتا بعـد أن أعلم –بعد جهل- بأن قطاره ليس سوي مقبرة متحركة ولا يحمل حيوانات وبضائع كما أوهموه.

---

(٢٤٥) نفسه، ٦٤.

(٢٤٦) حيدر حيدر، ١٣٨، ١٣٩.

(٢٤٧) انظر: نفسه، ٤٩٤ وتاليتها.

ولا يكتمل تصور حياة الثوريين إلا برسم الفضاء المكاني الذي يحتويهم. ويتمثل هذا المكان في منطقة الأهوار في جنوب العراق التي كانت حلم بعض الثوريين الذين تخيلوها رحما منيعة يمكن أن تحميهم من بطش الخونة، كما حلموا بأن يكون كذلك رحما خالقة تبعث من أغوارها الثورة المسلحة. بدأ ذلك الحلم مع خالد أحمد زكي -واسمه الحركي ظافر- الذي كان عضوا في مؤسسة تدافع عن المعتقلين العراقيين. وتم اختيار الأهوار/ الرحم، فهناك "**كانت تستعاد الأشياء لتعود إلي أصلها الأول ثم تبدأ امتدادها كالجذور في أعماق الأرض**".(٢٤٨)

لقد كان خالد أحمد زكي يحلم باستعادة الثورات التي بدأت من الأهوار في مواجهة العباسيين. وحين يصف الراوي الأهوار يصل نسبها ببدء الخلق. لكن الأهوار لم تكن رحما صلبة، ولا خالقة، كما تصورت البؤرة الثورية، بل صارت رحما مقبرة لهم. وعلي الرغم من أن أولئك الثوار كانوا أفرادا معدودين فقد حاصرتهم جحافل العسكر. حينئذ يراودهم الحلم بأن تصير الأرض رحما تحميهم من ذلك الغول الهائل: "**الجلبة والدوي وأصوات المكبرات داخل الهجير الشمسي والفضاء الأبيض وصخب المياه، كانت تزعزع الأعصاب راسمة شبح الموت الأعمي في العيون وداخل الأجساد التي ودت في تلك اللحظات لو أنها قادرة علي الغوص عميقا عميقا في الأرض الصلبة، لتحتمي من هذه القوة الوحشية الهاجمة**".(٢٤٩)

لكن أرض الأهوار تخونهم، وتخيب أملهم، فيغوصون في الأرض الطينية التي يعبر عنها الراوي بالرحم مباشرة، وهنا تتبدي لقائدهم "ظافر" الصورة الإيجابية الأصلية المقابلة، متمثلة في خروجه من رحم أمه: "**كأنما يدورون ببطء داخل رحم غريني اندفعوا للاحتماء به كأطفال مهددين، لكنه كان يبتلعهم علي مهل كلما أوغلوا في أعماقه. في لحظة مفلتة من نطاق الوعي تراءي لهم كأن شيطانا سحريا ممغنطا تشكل من نداء الحياة والموت والطفولة وجنيات النهر والغابات والضباب ووهدات الأرض، نهض من أعماق الطمي وراح يسحبهم إلي جوفه. الآن تتساوي الأشياء وتتحد. لكأن ظلاما دامسا يظلها ويمزجها: الحياة والموت، البردي والجسد، الأقدام والوحل، الطلقة المبهرة والعيون، الدم والماء... انتهينا. سدي. سدي. قالها خالد أحمد زكي أو مهيار الباهلي أو كلاهما معا أو السماء والأرض الملتهبتان... تأتي وترحل طيور أو برق أو دوائر من الصرع الذي داهم الرأس في حميا حلم مبهر يشبه انشقاق الضوء في عيني طفل يصرخ وهو يخرج من رحم أمه. مسح وجهه لترحل الكوابيس فرأي الدماء. كانوا الآن حوله. ذؤابات رؤوسهم وأشلاؤهم. الأذرع النابتة في الطين والعيون المنطفئة وأنين مهيار الجريح. في لحظة تأنيب أحس أنه قاتلهم. كانت دماؤهم علي أصابعه ووجهه وثيابه. صرخ صرخة الروح الأخيرة: آي. آي. سامحوني. انهضوا. يا أحبائي. وحيد. إني وحيد**"(٢٥٠).

---

(٢٤٨) نفسه، ٢٤٤.

(٢٤٩) حيدر حيدر، ٣٩٤.

(٢٥٠) نفسه، ٤٠٦-٤٠٨.

ولم تكن الأهوار وحدها رحما مدمرة؛ إذ يماثلها علي نحو أكثر ظهورا وقوة مدينة بونـة؛ فهـي تمثـل الفضاء المكاني الرئيس الذي يشغل الرواية. ويمكن معرفة ملامحها من خلال الوصف الذي اختزله الكاتـب في كلمات قليلة تكشف عما تخبئ من مصائر لقاطنيها وعابريها؛ فهي رحم تضيق بساكنيها الشرفاء، في حين أنها رحم تتسع للسماسرة والخونة. وليست "بونة" سوي صورة مكثفة للجزائر، بل ربما كانت كذلك صـورة للوطن العربي كله؛ فهي مدينة خرج منها الحاكم الطاغية كما تصفه الرواية، كما أنها -من ناحيـة أخـري- مدينة جرحها الاستعمار وخاف فيها الندوب، ومن ثم فإنها رحم شوهتها الأحداث، تلفـظ الغربـاء وتـراهم مستعمرين حتى إن كانوا ينتمون إلي رحم الغربة.

إن من يحيا في رحم هذه المدينة تنقش في خلاياه بصماتها البيولوجية، فيصبح مولودا شائها منتميا إلي تلك الرحم الشائهة. ولقد استطاع الكاتب أن يرصد أثر الاستعمار علي الشعب الجزائري؛ ذلك الأثر الذي لا يمكن تجاهله، وذلك علي نحو دقيق يكشف عن كثير مما يختفي تحت قشرة الحياة الجزائرية المعاصرة، ويؤثر في مسار الأحداث التي نحياها، كما تحياها شخوص الرواية: "**لابد أن آلية القمع الاستعماري أنتجـت خميـرة العنف. هذه الخميرة ترسبت في الداخل غشاء حماية وأمان، شبيه لحاء الشجر أو قواقع أصـداف البحـر وحراشف السمك لصد قسوة الطبيعة. وقال لنفسه تحت هدوء الليل: عنف الاستعمار لا يختلف عن عنـف الطبيعة إلا في التنظيم، لكنه في اندفاعه الوحشي ونتائجه يتساوي مع الزلازل والصواعق والفيضانات التي تشوه جمال الطبيعة. هكذا شوه القمع الاستعماري جمال النفوس وهدوءها بتلك الخميرة المضـادة التـي تحولت إلي كتلة صلبة لطلق شظايا تدميرها الذاتي في هذه المرحلة الانتقالية؛ مرحلة عبور الإنسـان مـن جحيم اغترابه عن نفسه وكابوس الماضي، إلي شجرته الأصلية الأولي**".(٢٥١)

والتعبير عن مدينة بونة بوصفها رحما يظهر صراحة عندما يصف الراوي طبيعة العلاقة بين آسيا والمدينـة التي ولدت فيها: "بين آسيا لخضر ومدينة بونة وشج قديم. لقد تآلفت مع مدينتها كما يألف طفل رحم أمه. غير أن قسوة بونة الخارجة من الشمس والدم الساخن والخميرة الداخلية، تتراءي نوعا من الضغط الفيزيائي لجدار الرحم. ومع أن الفتاة التي لم تغادر مدينتها تتوهج شوقا لرؤية شموس الشرق والعالم الفسيح، إلا أن الحنين إلي المركز، وللرحم الأم، يبدو الأقوي والأعمق. عندما تسأل مهدي جواد عن حنينه للبصرة، يرد بأن جميع المدن تتساوي في النهاية: في كل مكان بحار وشموس وحجارة وضوضاء وبشر وذكريات وأكاذيب. وكان يكذب. منذ زمن اعتكر سلام قارته الروحي. تخلخلت خريطة الأوطان فانشطرت الأرحام مع هبوب رياح الطغيان والحصار والمطاردة.

- أتحبين بونة؟

ترد آسيا بهدوء فجر طفولي مندي: هنا ولدت. وهنا شربت أول قطرة حليب. في بونة بللنـي أول مطـر وسفعتني أول إشراقة للشمس. أول بحر عمت فيه هو بحر بونة الدافئ. وأول أم كانت لالا فضيلة وأول أب سي العربي"(٢٥٢) إن بونة إذن بالنسبة لآسيا تصور استعاري استوعب الأب والأم ومشاعر الدفء والحنـان وكل مظاهر الجمال التي تتجاوز المعني الضيق لمسقط الرأس.

(٢٥١) حيدر حيدر، ٩٩.

(٢٥٢) نفسه، ١٠١.

ولا يكف الراوي عن استعارة الرحم للتعبير عن مدينة بونة، حيث تكون رحم بونة رحما ملوثة ببذور ملوثة بثها الغزاة، تنذر بمستقبل مشئوم: "**ما كان أحد ليدرك، علي نحو واضح ومميز، ماذا حدث داخل الضمير السري لمدينة استباحها جنون البيع والشراء ولصوص العهد الجديد الذين نموا كالطحالب علي جسد المدينة الجديدة. كان الفرنسيون هنا قبل عشرة أعوام، لكن سكان المدينة بدءوا يحسون أن الغزاة قبل أن يغادروا بذروا جراثيم سلالتهم في رحم المدينة**".[٢٥٣] وهكذا تكون صورتها عند مهدي وآسيا حين يحكيان عنها: "**بونة الضيقة كالخاتم أو رحم الأم**".[٢٥٤]

تتمثل الصورة المقابلة لرحم بونة في البحر الذي لم يكن يمثل لمهدي رحما آمنة، بل كان يخشاه علي نحو ما، في حين كان يمثل لآسيا الرحم المحتوية التي تبعث في جسدها العافية والجمال. وعلي الرغم من خوف مهدي من البحر، فإنه يكون ملاذه الأخير بل فضاءه الواسع، حيث يلقي بنفسه إلي حضنه، لينتحر أملا في الدخول إلي دورة الحياة الأبدية عبر رحم البحر. بأي حلم كان يهجس مهدي؟ لقد كان يهجس بحلم الطيران. وهذا ما لمحته آسيا في عينيه وهما بصحبة البحر: "**كانت الشمس وردة مشتعلة في سمتها السماوي، والنوارس تعبر الفضاء في موازاتها. أشار إلي الطيور البيض بعينين مبهورتين. وقالت الفتاة: أترغب أن تكون نورسا؟ بأصابعه مسح علي عضلات ساقيها الباردتين الناصعتين. كانت الآن أمامه، ناهضة كفقمة مولودة من زبد البحر. وسألته بماذا يفكر الآن. وقال: أشتهيك**".[٢٥٥] هذا الحلم بالطيران إلي البحر يصحبه حتى نهاية الرواية، حيث ينهي حياته بأن يلقي بنفسه إلي أحضان البحر، لكن الكاتب كان حريصا علي تأكيد فعل الطيران: "**نصب تذكاري يرتفع علي بوابة المقبرة. رمح من الرخام علاه غبار. علي قاعدة النصب ينحني الرجل ويضع الوردة الحمراء ثم يخطو نحو البحر. علي الرمل يتعري ثم يصعد صخرة. يتنفس بعمق، الهواء الرطب، وباندفاقة طائر يقذف جسده إلي البحر**".[٢٥٦]

لقد ظل مهدي يعبر عن البحر بوصفه صخرة تجمعه وحبيبته. لم يشعر أبدا بعمقه ورحابته، في حين كانت آسيا تراه عالمها الحقيقي؛ الرحم الأصلية المليئة بالفجوات الحانية التي تحمي جدرانها من ينتمي إليها. لكن مهدي كان يأنس إلي رحم البحر في حضرة آسيا، فرائحتها وحضنها يمنحان تلك الرحم دفئها وحنانها. أما الرحم التي يطمئن إليها تماما فهي الحجرة الضيقة التي تجمعه وآسيا، بعيدا عن عيون الآخرين: "**تقول وهي تعانق مهدي جواد: لماذا لا نذهب إلي البحر! هما الآن داخل غرفة ضيقة، غرفة مغلقة ذات نافذة واحدة ستارتها بيضاء. من هذه الغرفة يمكن سماع دوي البحر.**

- أيهما أحب إليك: الغابة أم البحر؟

في الغابة لنا ظل شجرة وفي البحر صخرة. هذا هو وطننا في هذه المملكة الواسعة.

---

(٢٥٣) حيدر حيدر، ٣٣٢ وتاليتها.

(٢٥٤) نفسه، ٦٣٣.

(٢٥٥) حيدر حيدر، ١٥، ١٦.

(٢٥٦) نفسه، ٦٩.

منذ زمن لا تذكر بدايته نفتهما المدينة، فاستولت عليهما حالة قنوط.

وفي مساءات الخريف الإفريقي العاصف، يغسل المطر الغابات والصخور وجدران المنازل، وإذ يتوقـف المطر تهجع المدينة تحت صمتها المقفر. الرجل والفتاة سجينان داخل الغرفة الضيقة وداخل جسديهما. يتوقان للاغتسال بماء المطر المنهمر. يسمعان بصمت صوت البحر عميقا. عميقا. ثم يهمد الصوت. تسأل الفتاة التي تحب البحر: تري ما الذي يحدث الآن للبجع الأبيض العاشق في فجوات الصخر! تقول ذلك بغتة تحت شجرة أسي، بعد أن تغلق عينيها العصفوريتين ثم تنام كحمامة بيضاء داخل ليل الحجرة القانط.

في سن الطفولة الأولي للحب عشقا الشواطئ والعشب. يسافران نحو التلال، وكطفلـين يجمعـان شـعاع الشمس ومحار البحر... إنهما يتواريان هناك في عمق الدغل بعيدا عن البشر. رائحة آسيا ورائحـة العشـب توحدهما بالأرض الممتدة لسانا صخريا في جوف البحر. بعد الأيام الأولي من الطفولة، تسأل الفتاة التي نمـا حبها: لماذا ينمو الأطفال بحيث لا يعودون يطالون الندي ومحار البحر؟! غمامة وردية تنهمر مطـرا دافئـا فيتبلل الوجهان. تحت جسديهما ترتعش قشرة الأرض. نورس مقبل يغير اتجاهه بقوة الريح الصادمة. موجة بحر تندفع فتزيل آثار الأقدام، ومن عمق الظلام السحيق يرتفع صدي نحيب".[(٢٥٧)]

هل كان مهدي يندفع صوب النبع الإلهي عندما ألقي بنفسه إلي البحر؟ لقد صرح بشيء من ذلك لآسيا من قبل: "**سألته: "أتحب الزوارق الشراعية؟**

نظر نحوها بحياد: لا أدري! البحر هو ا   في قلبي".[(٢٥٨)]

لقد خرج مهدي من رحم ضيقة (الأسرة- الوطن - الثورة المنهزمة)، ويريد الآن عالما أكثر رحابة، بعيدا عن كل المزايدات. ولم يكن ذلك العالم سوي البحر الذي يصله بالمطلق الحقيقي، لا بما يصنعه الناس ليأكلوه وقتما يشاءون. لقد كانت روحه المتوثبة ترفض الخنوع، ومن ثم كان اختياره المتمرد. ويكشف مهدي عـن علاقته الخفية بالبحر في إحدي زياراته لآسيا وأمها: "**أمي كانت تقول: يا بني الأرض الواطئة تشرب ماءها وماء غيرها من الأراضي العالية. وكنت أرد عليها وأنا صغير: ولكنني أكره الأراضي الواطئة، لأن النـاس جميعا يطئونها يا أمي، وأنا لا أريد أن أشرب إلا مائي. وتقول أمي يائسة: ستموت وحيدا ولن تجـد مـن يكفنك ويصلي وراء جنازتك. وبنزق كنت أجابه أمي: إلي الجحيم. لا أريد كفنا ولا مشيعين. أريد أن أموت عاريا تحت الشمس في غابة أو صحراء، تأكل جثتي الصقور ووحوش البر. هذا أفضل وأهدأ لنفسي مـن صلوات الدجالين وقبور المسلمين المظلمة.**

كانت الفتاة تحدق فيه متكئة علي مرفقها، وذقنها تنام كعصفور بين راحة أصابعها، مذهولـة مـن هـذه الأحجيات. هو لم يكن ينظر إليها. كان بصره يتوزع بين الفضاء الخارجي ولوحة البحر المعلقة علي الجدار المقابل".[(٢٥٩)]

---

(٢٥٧) حيدر حيدر، ١٧ وتاليتها.

(٢٥٨) نفسه، ٦٧.

(٢٥٩) حيدر حيدر، ١٣٦ وتاليتها.

إن علينا أن ننتبه في المشهد السابق إلي ما أشار إليه من رغبة في أن يموت عاريا تحت الشمس في غابة أو صحراء، تأكل جثته الصقور ووحوش البر. لكنه كان يخفي في الحقيقة توجهه صوب قبلته التي يحـدس بها؛ أعني البحر. وهذا ما ظهر بعد قليل علي نحو فني عابر حيث كان بصره يتوزع بين الفضـاء ولوحـه البحر.

كلما حضر هاجس الموت أو الانتحار، أقبل البحر علي نحو من الأنحاء (لوحة علـي جـدار- صـورة متوهمة - صوت عابر... إلخ). وحين وصلت علاقته بآسيا إلي طريق مسدود - تجاوزاه فيما بعـد- قـرر الانتحار في حضرة صديق رحلته مهيار، فحضر صوت البحر ليعلن ذلك الموت الذي لم يكتمل.(٢٦٠)

لقد كان يحدس دوما بأنه سيموت في البحر، لا غرقا بل طيرانا، خصوصا حين يشعر بالغربة في عالمه، حين يجد نفسه معزولا مفتتا بلا أمل ولا رفيق. إن هذا ما حدث له حين تشاجر مع حبيبته آسيا بشأن عهر فله العنابية وشرفها، فقد صدمه تأثر آسيا بكلام أهل بونة، في حين كان يدافع عن تلك المرأة المنكسـرة دفاعـا مريرا: "**تدحرج فوق المرج المعشب فرأي وهو مستلق علي ظهره سماء بعيدة، مقوسة ككأس ضخم رغب لو يطير إليها وحيدا**".(٢٦١) إنه هنا يحلم بالطيران إلي تلك السماء، لكنه يربط هذه الصورة بالبحر حين يتخيل السماء كأسا. وبالفعل يتحقق حدسه فيما بعد.

إن الرواية تبدأ بمشهد البحر وتنتهي كذلك بمشهد البحر. إنه البحر نفسه، لكنه في بدء الروايـة يحتـوي العاشقين "مهدي" و"آسيا"، إذ يحبوان علي مدارج الهناءة والفرح، لكن البحر في نهاية الرواية يضم "مهـدي" وحيدا، مغتربا، أسيان، منتحرا. البحر الأول رحم دافئة محتوية حنون، أما البحر الأخير فإنه غامض، ينافسـه في الحضور المقبرة المجاورة ونصب الشهداء التذكاري والوردة الحمراء المهداة إلي آخر الشهداء أو آخـر المنتحرين.

والحقيقة أن البحر لا ينتمي إلي المدينة، فهو رحم أخري مفارقة. فمدينة "بونة" قوس الحصار الذي يطوي الباحثين عن الحرية، أما البحر فإنه الرحم الحنون البعيدة التي تملأ مريديها بالنشوة والحرية. إن ذلك البحـر قبلة العاشقين، خصوصا آسيا ومهدي. وحين يكونان مع البحر فإنهما ينتميان إليه، ويكون العاشقان والبحـر بعيدين عن المدينة: "**كانت الفتاة والرجل والبحر الآن، بعيدين عن المدينة. في تلك المساحة مـن العـراء، ابتدآ يمرحان كطفلين خارج قوس الحصار**".(٢٦٢)

---

(٢٦٠) انظر: نفسه، ٢٢٤، ٢٢٥.

(٢٦١) نفسه، ٣٣٠ وتاليتها.

(٢٦٢) نفسه، ١٣.

رابعا: التعبير عن بعض المشاعر النفسية الإيجابية والسلبية اعتمادا علي استعارة الرحم:

وتعد الغربة في الرواية من المشاعر النفسية الأساسية المرتبطة بالرحم. الغربة كانت مصاحبة لمهدي منذ خروجه من رحم العراق مطاردا. لقد كانت غربة دائمة تسري في كيانه، ومن ثم كان يعبر عنهـا مـن آن لآخر، كما حدث حين زارته آسيا مع أختها وأمها، فقد استقبلهم قائلا:"- البيت متواضع. العفو منكم. تعرفون حياة الغريب هنا.

ظهر الامتعاض علي وجه آسيا. هذه "الغريب" كم تجرحها. ويوما قالت: يبدو أنك تتلذذ بتكرار هذه الكلمـة. أشعر بالإساءة وأنت تقولها. قالت ذلك ردا علي عبارة سجلها بالفرنسية في دفترها... الغريب يظل غريبا.

عندما قرأتها تناولت القلم وبعصبية شطبتها: لا تعد إلي تكرار هذا. ما عدت غريبا. أنت واحد منا. فهمت!

- هذا ما تريدين لكن المسألة ليست هكذا.
- أوه. كم تثير الحنق أحيانا. لماذا هذه الحساسية المريضة؟

سأوضح لك يوما، معني الغربة الداخلية، شعور الندم بقدوم الإنسان إلي العالم خطأ".(٢٦٣)

إنها غربة وجودية إذن، تتجاوز الإحساس العابر بعدم الطمأنينة والأمان. فهو يري أنه قذف إلـي عـراء الوجود المكشوف دون حماية أو رعاية، وهذا حال كل الثوريين الذين شاركوه غربته تلك. إن مهدي يفتقـد اليقين علي أي نحو، ويشعر برحلة غربته المؤلمة تلك: "**أنا لست شيئا ولا أريد أن أكون. إنني ألعـن أمـي التي ولدتني علي هذه الأرض. فهمت!... إنما أنا رجل ملعون فقد الأب... ولا يريد غفرانا**".(٢٦٤)

والغربة التي يعانيها مهدي تظهر في أحلامه بل كوابيسه، معبرا عنها باستخدام استعارة الرحم، حين يكون ملفوفا داخل سجف يسعي إلي التخلص منها، ليجد نفسه أخيرا في غابة متكاثفة يحاول أن يفلت منهـا، لكنـه يسقط في العراء في مواجهة الكلاب، دون أن يتمكن من مواجهتها.(٢٦٥)

الغربة التي يعانيها مهدي غربة ثلاثية الأبعاد تضم العلاقة با والعالم والآخر، ويتم تصور هذه الغربـة باستعارة الرحم كذلك، وهذا ما يظهر في أحلام اليقظة التي يراها مهدي، خصوصا حين يكون مع آسيا، قريبا من البحر، أي في لحظة تلاق مع الآخر (آسيا) وا والعالم (ممثلين في البحر): "**لحظتها داهمه صقر جائع. انقض من قمم عارية ثم ما لبث أن اجتث قلبه بمخلبه وعلا به سحيقا نحو الجبال والغابات. بدا في عـراء السماء وحيدا ومنبوذا، بلا إله ولا أرض ولا رحم.**"(٢٦٦)

---

(٢٦٣) حيدر حيدر، ٣٠.

(٢٦٤) نفسه، ١٤٩ وتاليتها.

(٢٦٥) انظر: نفسه، ١٩٨، ٢٠٠.

(٢٦٦) حيدر حيدر، ٥٠٨.

ويمكن أن نلاحظ بوضوح علي امتداد الرواية اقتران الجنس بالموت، وهذا ما نراه واضحا لـدي مهـدي جواد الذي ما إن يصل إلي وصيد النشوة اللانهائي حتى يجد قلبه مفتوحا علي الموت الذي يود أن يهجع إلي حضنه، وهنا تختلط استعارة الرحم بالمقبرة. إن مهدي يدخل مع آسيا في لحظة عناق حميمة، لكنه ينهيها بأن يطلب أن تفتح له أبواب البحر الذي يقترن عند مهدي بالموت، ولنلاحظ في المشهد الآتي اقتران متعة الجسد بالموت: "**الجسدان العارمان المزهران كالليل الربيعي، المصـطدمان والألاقـان كحـد المديـة، يرتفعـان وينخفضان ويتماوجان ثم يتعانقان كأفعوانين بين الحشائش الندية، واقعين تحت السطوة البربرية للدم وهو يندفع من الرأس والعمود الفقري وفجوات الجسم التي اجتيحت بالنار، خائفين تحت دفعات اللذة من اقتراب صرخة الموت القادمة...**

مطر علي النافذة. مطر علي شط البحر. رجل وامرأة عاشقان علي حافة الموج. المطر ينهمر. مقوسان. هو في صدرها وبين فخديها وهي منطوية فوقه تحميه من البلل وبرد الليل. يوسـوس للظلمـة المطيـرة أن أدخليني في الرحم الحار، ويصرخ رجل البروق من أقاصي البحر: انتبه للكنز الذي وهبته. يوسوس للمـرأة الدافئة والمفعمة بالحنان: أنت مقبرتي. افتحي صدرك. افتحي أبواب البحر".[٢٦٧]

خامسا: التعبير عن علاقة الشخوص باللغة بوصفها علاقة برحم:

لم تكن اللغة العربية بالنسبة إلي مهدي وآسيا مادة دراسية فحسب، بل كانت حبلا سريا يجمعهما، وبصمة بيولوجية تحدد هويتهما الجامعة. وفي المقابل تظهر الفرنسية رحما غريبة لا يشعر المنتمي إليهـا بالأمـان، وهذا ما عبر عنه الكاتب بأنه منفي: "**في فسحة الاستراحة بدأ حوارهما حول الحالـة اللغويـة وصـعوبة التفاهم بين العرب المشارقة والجزائريين. وسألها إن كانت تقرأ أدبا باللغة الفرنسية، فقالت بأنهـا قـرأت "الغريب" لكامو ورواية مالك حداد "سأهديك غزالة" كما قرأت "الأحمر والأسود" لستاندال و"الشرط الإنساني" لمالرو. سألته إن كانوا مترجمين للعربية، وعندما قال بأن مالك حداد يشعر بأن الفرنسية منفاه قالت: إنها منفانا جميعا نحن العرب الجزائريين**".[٢٦٨]

الوعي بعلاقة اللغة بالعالم لدي مهدي وآسيا كان يجعلهما يشعران باختلاط الأشياء وبالتمزق الـداخلي، نظـرا للظرف اللغوي والحياتي الذي كانت تحياه الجزائر: "سألت بغتة: عندما أستطيع الحديث جيدا بالعربية هل سأتغير؟

- ماذا تعنين بالتغير؟
- هل أصبح عربية التفكير؟ عفوا. ما قصدت هذا. عنيت: هل أصير بصيرة أعرف نفسي والآخرين جيدا؟ بصعوبة أوضحت فكرتها التي ظلت غامضة... أحست بالمسافة. شيء ما في مكان بعيد كان يفصلها عما تبغي. بدا الأمر جارحا علي نحو ما. وقالت الفتاة: لماذا أشعر بأنني منقسـمة... وراء جدار اللغة تراءي شيء آخر مستتر: الزمن الشبيه بصاعقة تشق البحر إلي نصفين".[٢٦٩]

---

(٢٦٧) حيدر حيدر، ٦٠٩- ٦١١.

(٢٦٨) نفسه، ٣٤.

(٢٦٩) نفسه، ٤٢، ٤٣.

سادسا: تداخل ثلاثية المرأة / الأرض / الرحم:

حين أتي مهدي إلي بونة وإلي آسيا كان يعرف جيدا سبب قدومه. إنه يصرح بالسبب لنفسه -أو لآسيا- مستخدما استعارة الأرض/الرحم الدافئة. وهو يصرح بذلك في بداية فصل "الربيع"، حيث تتفتح الحياة وكائناتها التي تكتشف أحلامها: "احتفال عذب لكون ما يزال عامرا بالحنين للبدائية الأولي. بدائية الجسد الدافق بالدم والشهوة وتصاب أشعة الطبيعة داخل الشرايين. حيوانان صغيران ينحدران بين التلال الشرقية باتجاه البحر تحت أصيل بدت شمسه معلقة كأجنحة الطيور فوق أشجار الأفق. ما الذي أتيت من أجله إلي هنا؟

ولأن السؤال كان صدي للهاجس الداخلي، اختلط عليه الصوت والسؤال تحت هذا الأصيل الشفاف، الجارح للقلب. فرارا، فرارا نحو أرض لا تقسو. نحو رحم دافئ. وما كان متأكدا من السؤال أو الجواب".[٢٧٠]

ولا يكف الراوي عن استخدام هذا التعبير الاستعاري، خصوصا عند تأمل علاقة مهدي وآسيا بمدينة بونة، وإن كان الراوي يختلط هنا بمهدي نفسه: "وهي الآن تتجه نحو بيتها وهو يتجه نحو العراء. تحت سماء من المطر، وسماء من اللمعان. وهي المحمية بغلاف من البلازما، والدم، والنسيج المخاطي: بونة. الرحم... وهو المرمي في التيه المترامي بعد أن قذف به الجسد مادة غريبة عنه. وما كان أحد يدري أين يقع البهاء الطلق، والزمان الطلق، وكانا ينشدانه في المساءات الحزينة، والصباحات، وعبر دروب البحر، وداخل الرعب الصامت المسمي: الحب. وما أفصح عنه. كان نائما، تحت العشب الخضل في الغابات القصية. وتذكر وهو يتلقي وحشية المطر العذب، تواتر اللحظات التي عبرت. كان وحيدا كطفل في غابة. وكلاهما كان ما يزال يختزن الصرخة".[٢٧١]

وترتبط صورة المرأة والمدينة في وعي مهدي بالرحم علي نحو مباشر لا مداراة فيه: "المدينة والمرأة. في أعقاب اليقظة الضوئية للبحر. داخل المنفي الجديد القادم. الزوجة والرحم المفقودان... مدينة غريبة وقديمة. وامرأة غريبة عصية علي الامتلاك. حلم بهما في الليالي، ثم ترسبتا في الأعماق كلآلئ البحر... وفي تلك الأزمنة وما يتلوها ستكون المدينة مصمتة مغلفة ببكارتها. كذلك المرأة. كأنما تواطأتا في السر. كل منهما أمطرت هامشا ورائحة، لكن مهبليهما ظلا محتفظين ببوابة الغشاء العصي علي الهتك".[٢٧٢]

وكما لاحظنا فإن الثنائيات تتشابك وتتكامل، مفيدة من استعارة الرحم علي نحو غير مسبوق في الرواية العربية، يضاف إلي ذلك تلك الملامح المميزة للرواية بارتباطها بالرحم والاستعارات المتعلقة بها. لكن الرؤية لا تكتمل إلا بتأمل التعبير بالجسد إيمائيا.

---

(٢٧٠) حيدر حيدر، ١٦٦.

(٢٧١) نفسه، ١٩٦ وتاليتها.

(٢٧٢) نفسه، ٥٠١-٥٠٣.

ويبدو أن عالم الإيماءات في رواية "وليمة لأعشاب البحر" عالم غني، حيث تتنوع علاقـات الشـخوص وتتشابك ومن ثم تتنوع الإيماءات؛ فهناك علاقات حميمة وعلاقات اجتماعية...إلـخ. وإذا كانـت العلاقـات الاجتماعية تتطلب تعبيرات متداولة معروفة يقصد بها إلي التأثير، بناء علي تواطؤ اجتماعي؛ فـإن الأمـر كذلك في العلاقات الحميمة، لكن الفارق يكمن في أن الأشخاص المشتركين في علاقة حميمة يمكن أن يخلقوا لغة أخري لا يعرفها سواهم، أو قد يغترفون من الموروث الإنساني المشترك ويزيدون عليه.

وإذا كان للبشر طرائق في التعبير الجسدي، يتم صياغتها فنيا داخل الروايات، فإننا نستطيع أن نقـول إن هذه الصورة المقدمة في الروايات هي إحدي نسخ هوياتنا التي تتشبه بنا ونتشبه بها. من هنـا يصـلح هـذا التعبير لأن ندرسه وكأنه صورة للتعبير الاجتماعي الواقعي.(٢٧٣)

تتنوع التعبيرات الاجتماعية؛ ومنها تعبيرات بذيئة؛ وهذه تستخدم في الرواية كثيرا، نظرا لتنوع العلاقات العدائية بين كثير من شخوص الرواية، ولعل من أشهر تلك التعبيرات في الرواية ذلك التعبير باللسـان عـن الفعل الجنسي بدون أن يتم تقديم تفصيل شارح لذلك الفعل، ولكنه بالتأكيد إخراج اللسان مصـحوبا بانفعـال عدائي في الوجه. ومثل ذلك تلويح آسيا بيدها في حركة بذيئة باتجاه القائمين علي الفندق الخاص بالأجانـب. ويمكننا أن نجد في التعبير الإيمائي لدي العرب تعبيرات مشهورة متداولة مماثلة لهذين الفعلين.(٢٧٤)

أما الإيماءات الحميمة فإن أكثرها خصوصية ما قام به مهدي جواد حين مسح دموع آسيا بلسانه. إن ذلك إيماء قد خلق في تلك اللحظة بدون أن يكون مسبوقا اجتماعيا، أو في الرواية نفسها، كأنه فعل ينجـز مـرة واحدة وحسب. إن ذلك الإيماء فاعل علي نحو حاسم، فهو يختزل قولا عظيما، ويقول كل شيء دفعة واحدة. يمكن أن نتخيل أنه أراد أن يقول لها: "جُرحنا مشترك يا كاملتي. أنت شقوتي وملاذي. أنت بهجتي المؤلمـة وعذابي الجميل. بين يديك فوضاي وانتظام مداراتي. الآن أخاف أني لست سوي بعـض خلايـاك، وأنـي بصمتك المتجسدة في هذا العالم، وأنك مرفأ سفينتي المشتعلة". أو ربما أراد أن يقول: "**سأحملك فـي حقـول دمي أينما رحلت. ستكونين مسرتي وأكون نجمك الذي لا ينطفئ**".(٢٧٥) لكنه -فيما أظن - قد قال ذلك، بـل زاد عليه، وقال ما لا يصح في المقام أن يقال. نعم؛ ضاقت العبارة. لكن هذه الإيماءة لا يمكن فهمهـا علـي النحو الصحيح إلا بتأمل السياق الذي وردت فيه، بالإضافة إلي الإيماءات السابقة واللاحقة.

---

(٢٧٣) عبد السلام بن عبد العالي، ٧٢.

(٢٧٤) انظر:

Robert A. Barakat: Arabic Gestures, Journal of Popular Culture, ٦ (١٩٧٢-٧٣), pp. ٧٧٢-٧٨٧.

(٢٧٥) حيدر حيدر، ٦٧٥.

الموقف الإيمائي هنا شائك من نواح متعددة، فهو يجمع آسيا ومهدي العاشقين، في آخر ليلة لهمـا معـا، وهي الليلة التي سماها مهدي ليلة العشاء الأخير، رابطا بينها وبين ليلة العشاء الأخير التي جمعـت السـيد المسيح بتلامذته قبل أن يتم تسليمه للجنود البيزنطيين استعدادا للخلاص. لقد جاءت هذه الليلة سابقة لانتحاره، وتالية لاقتحام الشرطة شقته واقتياده واستجوابه، تمهيدا لنفيه خارج البلاد. لقد كان مهدي يحيا لحظات يملؤها الشوق إلي حبيبته التي غابت عنه في العاصمة فترة طويلة نسبيا، كما يملؤها الإحساس بالضياع والتمزق من الحال التي وصل إليها في مدينه بونة القاسية، ومن وعيه بالفجوة بينه وبين آسيا؛ فهو مثقل بتاريخ مهـزوم وجروح دفينة وإحساس دائم بظلمة المستقبل، في حين تمتلئ آسيا بالرغبة الجارفة في الحياة.

قبل أن تأتي آسيا مباشرة كانت الذكريات المؤلمة تقوده رويدا نحو الموت، وكانت كـوابيس مـا بـين اليقظة والنوم تنهش أحشاءه: "لم يغف طويلا. الكوابيس. الحزن الذي سد الأفق وهذه المرارة التي صعدت كالجثة إلي حافة الحلق. اندفع تحت العرق والفزع والاشمئزاز والكراهية إلـي الحمـام. حـاول أن يتقيـأ فاستعصي عليه. فتح الصنبور واضعا رأسه تحت المياه المتدفقة. لو يتحول هذا الصنبور إلي بحـر. رغبـة مجنونة ولدت تحت تدفق المياه. أن يهوي عميقا في الطبقات السفلي. بعيدا. بعيـدا. خـارج هـذه الأرض. موغلا في النسيج الأخضر الجميل والقاتل. بعيدا أيضا نحو الأعماق وغابات المرجان ومراعـي الحيتـان. بعيدا أكثر نحو الغابات المائية والأشكال الأسطورية لمخلوقات البحر. مستترا بهذا الغلاف الشفاف... سـمع الباب يقرع.

يا للعنة!.

بوغت بها.

كان مبللا ما يزال، والماء يتقاطر علي ثيابه والأرض.

- أوه. غير معقول!
- واش بيك مثل الطير المبلول؟
- حبيبتي! آي..
- آه. يا الحلوف واش راك؟ اشتقت لك".[٢٧٦]

لقد فوجئ مهدي بها، فبدلا من أن يجد الشرطة مرة أخري، إذا به يجد حبيبته وهو في هذه الحالة الرثـة، فلا يملك إلا أن يعبر جسده بحرية عن شوقه وانكساراته: "كان يطوقها من خصرها وهما يـدخلان البيـت: بالعقل. بالعقل!

هات الحقيبة عن الباب.

كلمات. حركات مرتبكة. أشواق امرأة لرجل، وحنين رجل لامرأة غائبـة. لكـأن دهـرا مضـي علـي افتراقهما".[٢٧٧]

---

(٢٧٦) حيدر حيدر، ٦٦٨ وتاليتها.

لم يكن قادرا علي أن يعبر علي نحو متزن، بل سبقه الجسد إلي الإيماء المباشر عن الرغبة في الانصهار معا، والبعث من جديد. وكان لهذا الأسلوب في التعبير منذ اللحظة الأولي أثر مباشر علي ما تلا ذلك من مشاركة حميمة: "**حملها ودار بها في الغرفة، ثم هويا علي السرير المبعثر. وانغمرا في القبل والعناق والتوق الناري لجسدين ابتعدا طويلا. ها هما كالنار والهشيم في لحظة اندلاع**".(٢٧٨)

لقد كان يكتشفها مهدي من جديد، للمرة الأخيرة، ويحاول أن ينجو بصلابة جسدها وروحها، بعد ما مر به من محن. وهو في هذا الاكتشاف يستخدم كل حواسه الفطرية، كأنه طفل مولود في التو: "ويلتصقان. لو تتحطم هذه الأضلاع فيتداخلان لحما ودما وصرخة روح. مهدي جواد ينغمر داخل آسيا ليحتمي من الخارج والرياح. كان يصرخ بصمت، صرخة حارة تبحث عن جحر. صرخة طفل يتكور في رحم أم. يتشمم رائحتها من الشعر إلي الجبهة عابرا... تتنفس بصعوبة تحت هذا الانسحاق العذب للجسدين المتشابكين كالأغصان.

- يا إلهي. من أي نجم هبطت!
- اشتقت إليك. موت. كنت أموت في غيابك.

هما الآن يريان بعضهما وجها لوجه لأول مرة. ذراعه ممدودة علي كتفيها، كفاهما متشابكتا الأصابع. هائلة وعملاقة وصلبة، هذه الطفلة التي انبثقت جواره كشجرة في صيف حارق. ليس الحنان والدفء ما يمنح الآن. الأمان وصخرة الارتكاز. إمكانية الحرب وأنت تستند إلي جبل يحميك من غارات وغدر الأعداء".(٢٧٩)

يدخلان بعد ذلك في مشاكسات العشاق وتبادل الاتهامات علي نحو ساخر، تمهيدا لتبادل تبرئة ساحة كل منهما، ثم يشتركان معا في الشراب والتدخين، وأخيرا يطلب منها الزواج.

كل وسائل التعبير السابقة تمهد لفعل حميم مشترك يتمثل في استحمامهما معا عاريين. ويمكننا أن نلاحظ أن العري هنا وفي الرواية كلها يرتبط بالرؤية في مجملها، فالرواية تحفل بالفقد، كما أن العلاقات الحميمة للشخوص ترتبط بإحساس خاص باللا ملكية، وهذا يتضح في علاقة مهدي بآسيا وعلاقة مهيار بفلة، فالأخيرة غير قابلة للامتلاك لأنها كانت دوما للجميع، أما مهدي فإنه غير قادر علي الامتلاك أصلا. ومن ثم فإن التعري يظهرنا علي أمرين؛ هما حميمية العلاقة واللا ملكية؛ فالتعري –كما يقول جورج باتاي- يقدم تناقضا للملكية الذاتية. إنه حالة من التواصل، تكشف عن الرغبة في استمرارية ممكنة للكائن الحي تتجاوز حدود الذات.(٢٨٠)

---

(٢٧٧) نفسه، ٦٦٩ وتاليتها.

(٢٧٨) نفسه، ٦٧٠.

(٢٧٩) حيدر حيدر، ٦٧٠ وتاليتها.

(٢٨٠) انظر: جورج باتاي: التحليل الفينومينولوجي للرغبة الجنسية، ت: غادة الحلواني، مجلة إبداع، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧.

حين يصلان إلي تلك اللحظة لا يحتاجان إلي مناورات إيمائية، بل يعرف الجسدان طريقيهما إلي التعبير البسيط البدائي المباشر: "اغتبطا كطفلين في غدير، كأنما يستعيدان أزمنة بدائية قديمة دمرت طقوسها وشعائرها سطوة القوانين والشرائع واستعباد الجسد. بين الضحك ورشق الماء والبذاءات المقدسة والتضام العاري، والصيحات البدائية، كانت النشوة الصاعدة في مسام الجسدين تأخذ شكل العشب الأول وهو يكسر القشرة الخارجية للأرض، ليصعد ناميا نحو فضاءات الشمس، متفتحا بنضارته".(٢٨١)

لكن مهدي يستقطر الحزن وهو ينشد الحبور. إنه لا يملك أن يفعل غير ذلك. في هذه اللحظة يحاول أن يستنجد بها فيمسح دموعها بشفتيه، ثم يحاول أن يغير السياق الذي يتردد بين الحزن والفرح ويجمع العاشقين معا، فيهرب بآسيا إلي الرقص. يبدءان مرتبكين ممتلئين بالمرارة، ثم لا يلبث شوق الجسدين أن يعبر بهما إلي الرغبة في الطيران: "مع الصخب الموسيقي والرغبة الداخلية التي اتقدت، التهب الجسد الإفريقي مخترقا وقار العالم وحزنه... كانت الآن تتلوي في فضاء الغرفة نصف المضاءة كموجات النار الزرقاء تحت هبوب الريح. وابتدأ العرق يتفصد نابذا معه صديد الألم. وهو يرقص معها باهتزاز بطيء كان يري الحبور الطفلي لهذا الجسد العذب وهو يغني... وراحت الغرفة تنبسط وتمتد وتطير، بينما الجسدان يرسمان في الفضاء الطائر حقولا وبحارا وطيورا وأفراحا لا تحد".(٢٨٢)

في هذه اللحظة يصلان معا إلي حافة النشوة، لكن مهدي يصل كذلك إلي حافة الألم فيبكي، كأنه يستعد لاعتراف أو وداع: "ما كان مدركا إن كان في النشوة القصوي أو الألم الأقصي، أم أنه في النزع الأخير وصرخة الدم... عار في الزمان العاري. والعالم مفتوح بلا مدي. ومن كل الجهات كان الصقيع يشع. كان الصقيع يشع".(٢٨٣) تسأله عن سبب بكائه، لكنها لا تريد أن يكون السؤال محايدا فتصحبه بإيماءة جسدية حانية، تجعله يفضي بإيجاز بخوفه وألمه : "كان الصقيع يشع.

- أوه. لماذا تبكي؟

غمرته بحنان أصابعها ودفء الجسد.

- لمثلي البكاء يا عزيزي.
- لا تبتعدي. أنا بحاجة إليك.

وانغمرا.

- يا طفلي الصغير. يا طفلي الخائف!".(٢٨٤)

---

(٢٨١) حيدر حيدر، ٦٧٧.

(٢٨٢) حيدر حيدر، ٦٨٢ وتاليتها.

(٢٨٣) نفسه، ٦٨٤.

(٢٨٤) حيدر حيدر، ٦٨٤.

إن الإيماءات تتعدد في الرواية وتتنوع السياقات الواردة فيها، لكننا نستطيع أن نقسمها إلي نوعين؛ مباشر وغير مباشر. فالمباشر هو ما يتم التصريح به في السرد والوصف. يمكننا إذن أن نسميه **الإيماء السـردي**. أما غير المباشر فإنه ما يظهر في الحوار، ويمكننا أن نسميه **الإيماء الحواري**. وغالبا ما تحتاج الإيمـاءات الحوارية إلي فضل تأمل لاكتشافها.(٢٨٥)

أما من حيث الدلالة المبتغاة من وراء الإيماءة فإن هناك إيماءات تعبر عن الاشتهاء الجنسي، وهـي كثيـرة؛ منها: "**بأصابعه مسح علي عضلات ساقيها الباردتين الناصعتين**".(٢٨٦) وهذه الإشارة ارتبطت بإيماءة أخري لـم يعلن عنها مباشرة؛ فوصف الساقين بالبرودة يعني اقتران المسح عليهما بتعبيرات ستظهر علي يد مهدي جـواد، ولن يشعر بذلك سوي آسيا، كما أن الإشارة إلي نصاعة الساقين تعني أن ثم تعبيرا بالعين سيرتبط بالمسح عليهما. هذا التشابك في التعبير لن يؤدي إلا إلي دلالة الاشتهاء، وهو ما جعل آسيا تستدرج مهدي إلي التصريح به دون الإيماء، فهي تريد أن تستمتع بذلك التصريح، كما تود كذلك أن تداعبه، وأن تؤكد أخيرا موقفها تجـاه التواصـل الجسدي. لكنه يواصل إيماءه الشهوي، بأن يمسك برسغها، لكنه يجمع إلي ذلك وخزا لرسغها، كأنه ينبههـا إلـي معني عليها أن تلتفت إليه : "**بأصابعه مسح علي عضلات ساقيها الباردتين الناصعتين. كانت الآن أمامه، ناهضة كفقمة مولودة من زبد البحر. وسألته بماذا يفكر الآن. وقال: أشتهيك. وصاحت: احتشم أيها الفاسق!**

امتعض ساخرا. نهض. أمسك رسغها ووخزه: نحن الآن في المطهر... تناولت زجاجة بيرة وفتحتها.

- افتح الراديو.
- نخبك. خطف الزجاجة من يدها وطوقها. تحتهما امتد حقل من العشب والزهر الثلجـي المتنـاثر. الأفق البحري كان شحابا، موحشا، وجديدا، يدوي بالأصداء. في تلك اللحظة تراءي العالم غريبـا، مبهجا، حافلا بالفوضي".(٢٨٧)

وهناك بعض المواقف التي تكتسب فيها الايماءات قيمة قصوي، وذلك حين يحرص أطراف الموقـف علـي البوح الصامت. ومن المواقف الدالة جدا ذلك الموقف الذي يجمع آسيا ومهدي بعد أسبوع من الهجران المتبادل؛ ذلك لأن آسيا كانت تضع أهل بونة في بؤرة اهتمامها، وتحرص علي عدم الظهور مع مهدي أمـامهم، فضـاق بذلك، وتركها وحيدة في الطريق. بدأت اللغة الصامتة منذ فتح لها الباب؛ فملابسها كان فيها قدر مـن التحـرر، اعتذارا عما أبدته مسبقا من جمود، كما اكتسي وجهها إشراقا ينفي التجهم السابق. يضـاف إلـي هـذا ظهـور شعورين متداخلين بخشية اللقاء وبالأمل الواعد، ممثلا في اقتران مظاهر التوجس بالابتسامة المزدهرة، في حين أنه استقبلها بتعبيرات هادئة حزينة تليق بمن اتخذ قرارا مسبقا: "**استقباله لها لاح هادئا وحزينا. بدت مشرقة أكثر من أي وقت مضي. كانت ترتدي ثوبا مشقوقا حتى حافة الثديين. لوهلة بدت وجفة تحت ازدهار بسمتها**".(٢٨٨)

---

(٢٨٥) إن كل رواية تحتاج -في حقيقة الأمر- إلي تصنيف إيماءاتها تصنيفات متعددة، لعلنا نصـل إلـي وضـع جراماتيكـا الإيماءات في السرد العربي المعاصر.

(٢٨٦) نفسه، ١٦.

(٢٨٧) حيدر حيدر، ١٦.

(٢٨٨) نفسه، ٣٠٥.

تبدأ المناورات الصامتة بإيماءتين تقليديتين اعتاداهما؛ حيث "**سلمت بالفرنسية وتعانقا كصديقين**"، لكنها لا تلبث أن تحاول تجاهل الموقف السابق كأنها تمحوه من الذاكرة بالإيماء دون كلام كثير. فهي تومئ إيمـاءات تؤكد انتماءها للمكان، حيث تقذف بكتبها ودفاترها علي الطاولة، ثم تختار أغنية مسجلة يحبانها معا، دون أن تسأله أو تظهر أي مظهر من مظاهر الإحساس بالغربة، وتتلو ذلك بأن تذهب لإعداد الشاي كأن شيئا لم يكن. "**كانت تتحرك وكأن اشتجارهما علي الجسر وفي الشارع غمامة صيف. داخل هذه الحركات العفويـة بـدت قراراته حول تحديد العلاقة في حقل الدراسة، تتهاوي.**

- ماما سألت عنك ومنار قالت علاه مخاصمنا مهدي!

لو اصطدمت العيون في تلك اللحظة لانفجرت الحجرة والفضاء. لكن شيئا آخر يتماهي مع الغفران والنفي والاستيحاش الموغل في الأوصال، كان يصعد في الأنساغ علي شـكل أزهـار الـوتس العملاقـة فـوق المستنقعات. مع عبق الشاي الحار الذي ستقدمه آسيا في ذلك الغروب وصـوت فيـروز، سـيزول توقيـت الانفجارات لتبدأ الغابة تتفتح بورودها الخضر".[٢٨٩] ويتبخر ذلك الحاجز الذي كان يقيمه لدي قـدومها، مـع صوت فيروز وبخار الشاي، وهي تواصل بدورها إيماءاتها العنيدة التي تعرف طريقها، في حين يومئ هـو إيماءات مترددة تحمي موقفه الذي بدأ يهتز: "الآن يستعاد فقدان الأمان فتتسلل غربـة الليـالي مـن النافـذة المفتوحة علي الشارع، ومن صوت فيروز، ومن هذه الحركات المرتبكة للفتاة الغريبة التي تصـطنع الألفـة والانسجام مع الأشياء والعالم. إنها تتحرك كأنما لم يكن ثمة خطأ، كأن شجار تلك الأمسية لم يكن أكثر مـن نزوة أطفال. عندما سألته عن إمكانية نجاحها أجاب بجفاف رسمي بأن الأمر يعود إلي اجتهادها. كان يتحرك بارتباك منهمكا بإيقاع حركات تافهة وخرقاء، هاربا من مواجهتها ونشوته السرية بقدومها.

- أنت لا تبالي بي ولا تنظر إلي؟ ماذا هناك. هل مازلت غاضبا من تلك الأمسية؟".[٢٩٠]

لقد آتت الإيماءات ثمارها، ومن ثم تأتي الخطوة التالية، حيث تسأله بدلال عما إذا كان يريدها أن ترحـل، لكنها تقرن هذا السؤال بإيماءة أخري حيث إنها تقترب منه وتحاذيه في المطبخ كأنما تشير إلي أنه ليس ثمـة مسافة تفصلهما حقا. ثم إنها تتبع ذلك بأن تنظر –عن قرب بالتأكيد- إلي عينيه، ثم تظهر تعاطفا أكبـر بـأن تسأله إن كان مريضا، فينفي. وهنا تكون كل حواجزه قد سقطت، وكل أوهامه قد تبخرت، فيحاول أن يعطي نفسه فسحة من الوقت يستعيد فيها توازنه:

- أتريدني أن أرحل؟

قالت ذلك وهي تحاذيه في المطبخ. هوي السؤال هوي ثمرة قبل النضج عن أغصان أمها. كان مداهما بحالة غريبة من الوحدة والغربة والشعور برغبة البكاء وهو يتلوي من البرد في أحضان أمـه المطـرودة. والتقـت عيونهما. وميض شفاف حار يلمع علي وشك الانفجار. كانا عاريين ووحيدين تحت السماء المكفهرة والصقيعية في خرابة مثقوبة الجدران. في وجهه لمحت شحوبا. فسألته إن كان مريضا فنفي. تذرع بفقدان السكر.

---

(٢٨٩) حيدر حيدر، ٣٠٦.

(٢٩٠) نفسه، ٣٠٧.

- سأنزل إلي السوق وأعود حالا. لا يوجد سكر. انتبهي للشاي".[٢٩١]

إنها الآن بحاجة إلي إيماءات إيجابية تصدر عن مهدي توازي إيماءاتها، ليتوازن الموقف. وبالفعل توقـف انهمار تعبيراتها التي كانت قد بدأتها، منتظرة رد فعله، لذا كانت حريصة علي أن تزيل آثار وجودهـا فـي فراشه حين غاب في السوق، لما في ذلك من إشارة إلي الحميمية التي كان عليها أن تؤجل إظهارها قلـيلا: **"رن جرس البيت، فانتبهت. فاجأت نفسها مستلقية لأول مرة في سريره. رتبت الشرشف بسـرعة ماحيـة آثار الجسد واندفعت لتفتح الباب. كان يحمل السكر والفواكه والشوكولا، ووجها أقل رمادية".**[٢٩٢]

إن هدوء النفس الذي بدا علي وجهه قد ضبط الإيقاع في الموقف: "وهما متقابلان، بينهما الكتب والـدفاتر وبخار الشاي، كانت تفكر بأن الأمور ليست سيئة ومخيفة بالشكل الذي تراءي لها في غيابه، ولم تكن المـرة الأولي التي تشعر فيها بالراحة والأمن وهما معا. وعاتبته علي غيابه عن منزلهم لأن الأسرة افتقدته: يحبونك أكثر مما تتصور. منار خاصة".[٢٩٣] يبدو أنه لا يزال يحيط نفسه بستار عازل، وأنه يريد أن يزيله، ولكـن علي نحو يعطي موقفه قوة تليق به بوصفه عاشقا، فهو يظهر علي نحو عفوي أثر محاولتـه الانتحـار، ثـم يعترف لها بأن حبها كان وراء ذلك: "مد يده ليتناول القلم من الطرف الآخر للطاولة فانحسر كم قميصه وبان أثر الجرح المحترق بعد نزع الضمادة.

- ما هذا؟

صاحت كأنما تئن. كانت عيناها مركزتين علي الجرح.

- لا شيء. لا شيء.

كل شيء بدا مغمورا للحظة بألوان العبث والاشمئزاز، وما هو الآن والماضي وما سيجري بينهما، كان يمكن أن يقال أو يحل بشكل مختلف وأكثر تواطؤا. داخل لحظة انفجار أمام تيارات إلحاحاتها قال: أنت السبب!".[٢٩٤]

إنها لا تمتلك هنا إلا أن تومئ إيماءة حميمة خاصة تليق بعاشقين، وتمحو كل آثار الألم؛ إيماءة بالغة القوة تمنح علاقتهما دفعة إلي الأمام وتشير إلي توحدهما؛ إيماءة خاصة لم تبتذل: **"توقـف كـل شـيء. حركاتـه وصوتها ويداها السائبتان علي غطاء الطاولة والكلمات المعلقة في الحلق. هبطت السكينة عليهمـا كأنمـا الزمن والحركة اعتقلا للتو. وكما يصعد نسغ تحت لحاء شجرة صعدت أشعة العيون وتحطمت علي أبـواب البراعم. عيون تضيء مرارة وتضيء حنانا، وتضيء شغفا وانفطارا. فمحت الغربة. كان قلبها يري تحـت صدرها وهو يخفق متسارعا، علي وشك الوثوب خارج الأضلاع في اللحظة التي شهقت فيها: آه. يا يوما!**

وهي تمسك بأصابعه متلمسة الجرح ثم وهي تقترب بشفتيها من المعصم وتقبله:

- سامحني.

---

(٢٩١) نفسه، ٣٠٧ وتاليتها.

(٢٩٢) حيدر حيدر، ٣٠٩.

(٢٩٣) نفسه، ٣٠٩.

(٢٩٤) نفسه، ٣١١.

سامحني! دارت الغرفة. حملتها الريح خارج الجاذبية وابتدأ بريق وحشي، عذب وجارح يعصف بجسدين يطلقان ملايين الشرارات تحت هذا المهرجان الطائر في فضاء بونة".[٢٩٥]

ولنلاحظ أن الإيماء لا يعتمد علي استخدام الجسد الخالص، بل يمكن استخدام بعض العناصـر المسـاعدة التي يستخدمها الجسد، بوصفها أدوات تساعد في ضبط إيقاع الموقف الإيمائي. ولنر علي سبيل المثال ذلـك الموقف الذي يجمع آسيا بمهدي في بيته بعد أن تمردت علي يزيد ولد الحاج وأهانت كبرياءه، وها هي تزور مهدي لتؤكد له تمسكها به إلي الأبد، وأنهما قويان معا، قادران علي مواجهة صعاب الحياة. لكن مهدي يشعر بالتردد ويحدس بقرب انتهاء العلاقة، وبتهديد وشيك من قبل السلطات في مدينة بونة، بعد أن اصطدم سياسيا مع رئيس البعثة العراقية في الجزائر. يبدأ مهدي بأن يسأل نفسه: "**إذا سجنت أو طردت يا سي مهـدي مـا الذي سيحدث للفتاة؟**" وهنا يبدأ في التعامل مع بعض الأدوات الإيمائية المساعدة؛ متمثلة في الفاكهة المتاحـة أمامهما: "**تناول تفاحة. مسحها بكم قميصه ونهش منها. آسيا أخذت حبة كريز وردية**".[٢٩٦]

إنه هنا ينفرد بتناول الفاكهة، دون أن يقتسم معها تلك الفاكهة التي يقترن تاريخها برمزية خاصة مشهورة. وهو يفعل ذلك علي نحو انفعالي يظهره استخدام الفعل "نهش"، كأنه يؤكد القلق الذي يساوره حول أمر خطير يتعلق بعلاقتهما معا بعد أن انفرد بهذا الفعل الرمزي. تلتقط آسيا هذه الإشارة، فلا تأخذ تفاحة فـي المقابـل لتعلن نديتها، بل تأخذ حبة كريز وردية لتغير أبعاد الموقف الإيمائي، وتسأل بالفعل عن مستقبلهما معا: "**آسيا أخذت حبة كريز وردية. وسألت آسيا سؤالا مباغتا عن المستقبل: مستقبلهما...**

- اسمعي. أنت معي أم معهم؟

وفوجئت:

- من تعني بـ"هم"؟
- جميع الآخرين...
- لماذا هذا السؤال؟ هل تشك في حبي لك بعد كل ما حدث؟".[٢٩٧]

عندما يطرح هذا السؤال، يتراجع عن موقفه قليلا، بعد أن رآها تتبني بقوة موقفهما المشترك، ومـن ثـم يتخلص من بقايا التفاحة، لكنه يحتاج إلي أن ينفرد ببعض التأمل، ويريد أن يناقش الأمر علي نحو منطقـي، وهذا يستلزم بعض المتعلقات –كالسيجارة- التي تشير، حين تستخدم بهدوء، إلي التأمل والتـروي: "**وضـع بقايا التفاحة في الصحن. تناول سيجارة وأشعلها.**

- لا. لا أشك في حبك إنما علاقتك بهم أقوي. لو قلت لك الآن اتركيهم لنتزوج ونرحـل عـنهم مـا تقولين؟
- ما يزال ثمت وقت. بعد نجاحي نبحث كل شيء بهدوء. لماذا السؤال عن المستقبل الآن إذن؟"[٢٩٨]

---

(٢٩٥) نفسه، ٣١١ وتاليتها.

(٢٩٦) حيدر حيدر، ٦٠٦ وتاليتها.

(٢٩٧) نفسه، ٦٠٦ وما بعدها.

وهنا تحاول آسيا أن تغير الموقف تماما بأن تهدئ من روح مهدي المعذبة، فتقطع التفاحة كأنها تدعوه إلي أن يتقاسما كل شيء معا:

- لماذا السؤال عن المستقبل الآن إذن؟ ابتسمت وهي تقطع تفاحة.
- ليطمئن قلبي أننا لن نفترق".[٢٩٩]

وتمثل المسافات بين الأشخاص والأشياء، إشارات رهيفة تكشف عن طبيعة الشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض في هذه الرواية. من ذلك موقف زيارة آسيا وأختها وأمها لمهدي جواد في شقته الجديدة، حيث اختارت كل منهن موقعا خاصا، فاستقرت منار وأمها في كرسيين خشبيين، أما آسيا فقد اختارت السرير؛ الموضع الأكثر حميمية؛ الأكثر اتساعا، إشارة إلي ما لها في هذا المكان من سلطة خاصة ووضع مميز، ولما لها من مكانة لدي صاحب المكان، كما أنها تعطي إشارة إلي تحررها تجاه مهدي، بل تملي إرادتها ورغباتها المستقلة علي المكان وكل الأفراد الموجودين فيه، وإن كان ذلك يأتي في لغة خفية تكاد تكون لا واعية. وفي الحوار الذي تلا ذلك، تحرص آسيا علي أن تنفي غربة مهدي وأن تؤكد له أن في هذا البلد رحما تأويه.

ونستطيع أن نلاحظ أن الموقف الإيمائي يكون أكثر تعقيدا وغني، حين تتعدد أطرافه، بحيث يكون من بين تلك الأطراف مجموعات متنافرة، في حين يتناغم أطراف كل مجموعة علي حدة. ماذا يمكن أن يحدث مثلا حين يكون مهدي وآسيا منعمين علي شاطئ البحر، يغنمان المتع المشتركة، فيأتي شباب تملؤهم مشاعر الغيرة والحسد والكراهية، ويجمع هؤلاء جميعا موقف إيمائي مشترك؟ من المنتظر أن تكون هناك إيماءات خاصة بين مهدي وآسيا، وإيماءات أخري بين الشباب المعادين. ثم إن هناك كذلك إيماءات متبادلة بين مهدي وآسيا، بوصفهما مجموعه متناغمة من ناحية، وأفراد مجموعة الشباب بوصفهم مجموعة متناغمة مقابلة من ناحية أخري. وسنلاحظ أن هذا الموقف الإيمائي يكشف مجمل العلاقات الإنسانية داخل الرواية، بل يكشف عن الرؤية الشاملة فيها.

يجمع الموقف الإيمائي بين مهدي وآسيا علي البحر، حيث يحتفلان بنجاح آسيا أخيرا في اللغة العربية بمساعدة حبيبها مهدي. إنهما علي شاطئ بحر بونة مغموران بوشاح المسرة، مندمجان في الضحي، مشتملان بهوس البحر، فيقومان بطقوس تليق بالبحر، ويومئان إيماءات تشير إلي المشاركة والاسترخاء: "**علي الصخور المسننة يتحرك مهدي جواد باتجاه المائدة. وهو يقطر ماء، يفتح زجاجة بيرة ويكرع من فوهتها الباردة. يجلس علي الحصير مستندا إلي صخرة منخورة، ويستقبل الأشعة مغمضا**".[٣٠٠] إنه يمتلك العالم بإغماضته الأخيرة؛ يمتلك الزمن؛ ماضيا وحاضرا. وهنا تشعر آسيا بشروده فتسأله: "**إلي أين جنحت السفينة؟**" لكنها تتبع ذلك بإيماءة مطمئنة مشاركة: "**فوقه، سامقة، مشعة، تقطر ماء، وهي تضحك**". هنا يلتقط إشارتها فيشاركها اللحظة، بأن يناولها سيجارة، وهذا النوع من السلوك يسميه بيردويستل "سلوكا أداتيا

---

(٢٩٨) نفسه، ٦٠٧.

(٢٩٩) حيدر حيدر، ٦٠٧.

(٣٠٠) نفسه، ٦٣٢.

"instrumental behaviour"، وهو سلوك لا تتحدد قيمته إلا بالاعتماد علي السياق نفسه.[٣٠١] وهذا تعبيـر مشاركة مفضل لآسيا ومهدي حين يكونان معا. وحين تثق في صدق هذه الإشارة، تعبر عن رضائها التـام، فتؤكد ذلك إيمائيا بأن تفرد ساقيها معبرة عن الراحة والاطمئنان والأمان: "**يناولها البيرة فتقول: أشعل لـي لفافة.**

- -يا للنعمة الإلهية التي هبطت عليك!

صوت رجل يخترقه زهو عبادة امرأة في غمرة ضحي متفجر.

تجاس مادة ساقين مغسولتين بملح البحر والقطرات".[٣٠٢]

لكن هذا الجو يعكره قدوم مجموعة الشباب، بينهم ذلك الشاب الزنجي الذي تبعهما يوما وكاد يشتجر معـه مهدي، كما كان بينهم أحد أصدقاء مجيد بلقاسم الذي كان علي علاقة في يوم ما بآسيا؛ ومجيـد هـذا شـاب جزائري لكنه –علي الحقيقة – ليس جزائري الهوية، بل هو مغترب عنها قلبا وقالبا. حين يأتي هؤلاء الشباب يشعر مهدي وآسيا بخطر ما يهددهما، فيعودان من البحر إلي الشاطئ، ويجلسان متقابلين كأنهما يستعدان لأن يفكرا معا علي نحو متكافئ في مواجهة الخطر المحدق. يظهر الزنجي حاملا قصبة صيد من الزان طويلـة، في حين تدلي من إزاره خنجر. أما الآخرون فكانوا يظهرون إيماءات تعبر عن اختلاط العدوانية بالاشـتهاء الجنسي، لكنهم لم يكونوا قادرين علي الإيماء علي نحو متناغم، حيث كانوا "**يعبـرون جوارهمـا بحركـات عدوانية ونظرات وقحة**".[٣٠٣] هنا تضطر آسيا إلي الاحتماء من عيونهم علي نحو تدريجي، فتبدأ بأن تغطي ساقيها، وعندما يتزايد اعتداء النظرات تغطي بطنها: "**تناولت منشفة البحر وغطت ساقيها. كـان التـوجس يتموج بخفقانات فزعة، وابتدأ البحر يضرب الصخور ناثرا زبده في الفضاء. أقبل فتـي أبـيض الملامـح عاري نصف الصدر يتحدث مع الزنجي وهما يرمقانهما. الحركة الثانية التي بدرت من آسيا بعـد تغطيـة ساقيها، كانت إخفاء البيرة بين شقوق الصخر. وبحركة خاطفة تناول مهدي مديته ذات المقبض الأسـود، فتحها ووضعها تحت متناول يده. ثمانية شباب مفعمون بالحيوية والضوضاء والإيقاع المعـادي، فاجـأهم البحر برجل وفتاة وحيدين تحت هذا العراء البحري**".[٣٠٤]

([٣٠١]) انظر:

Ray L. Birdwhistell: Kinesics and Context, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, ١٩٧٠, p. ١٣٣.

(٣٠٢) حيدر حيدر، ٦٣٣.

(٣٠٣) نفسه، ٦٣٦.

(٣٠٤) نفسه، ٦٣٦.

إن كل المشاركين في هذا الموقف الإيمائي حريصون علي استخدام الإيماء الجسدي وحده. عندما تـري آسيا صديق بلقاسم لا تنبس ببنت شفة، بل تظهر كل التعبيرات علي وجهها: "**انعكس الوضع علي وجه آسيا وهو يكتسي بهوتا في لون الشمع**".(٣٠٥) أما الآخر فكان يستخدم أداة إيمائية مساعدة هي "العلكة"، ليعبر عن احتقاره لآسيا، متهما إياها بالابتذال: "**كان هناك علي بعد عشرين خطوة، مستندا إلي جسد الصخرة، يحـدق بنظرات شريرة، وهو يمضغ علكة بحركة سوقية مبتذلة**".(٣٠٦) ثم إنه يومئ إيمـاءه تشـير إلـي التواطـؤ والاستعداد للدخول في معركة: "**فجأة نظر إلي صاحبه وقهقه، ثم بصق في البحر**".(٣٠٧) هنا يضطر مهـدي وآسيا إلي استخدام الكلام:

- آسيا ألا تعرفين القتال؟

كان يحتمي بجسدها العملاق.

- بلي. أعرف الجيدو.
- أنا بالمدية وأنت بالجيدو.
- أأنت خائف؟
- ليس الخوف إنما الحصار".(٣٠٨)

وحين يبدأ الآخرون في الاقتراب يعودان إلي استخدام اللغة الإيمائية: "جري الحـوار سـريا وغامضـا وسرياليا، بين فاصل الخوف والصمت. وعبرت لحظة غريبة. مشعة وضارية. وكانت عيـونهم وخطـواتهم تتقدم. كانوا الآن يعبرون ذهابا وإيابا، قربهما. وما كان واضحا ماذا يريدون مـن خـلال هـذه الحركـات المهتاجة. تركزت عينا مهدي جواد علي المدية. نصلها كان يلمح. وفي اللحظة الضارية شعر بأنه قادر علي القتال بالمدية كما قاتل برشاشه في شوارع الكاظمية".(٣٠٩) وأخيرا تستعد آسيا للمواجهة، بإظهـار مشـاعر متحفظة دون عدوان: "مسحت آسيا شعرها نصف المبتل ونفضت رأسها. وبحركة غريزية رفعـت منـديل البحر لتغطي بطنها الأبيض العاري".(٣١٠)

يتحفز مهدي ويشحذ قواه الداخلية استعدادا للدفاع عن النفس، وليؤكد لنفسه ولصاحبته قوته: "سألها عـن الخوف والرجلين اللذين يقتربان. قالت بأن الأبيض صديق مجيد الذي التقته علي شاطئ شطايبي. وسألها إن كانت تعتقد أن في الأمر شرا، فردت بهدوء: لا أعتقد. كل ما في الأمر أنهم غيورون ولا يرغبون أن يـروا جزائرية مع غريب. كانا يتحدثان همسا بالفرنسية.

- يمكن أن ننهض ونرحل.

---

(٣٠٥) نفسه، ٦٣٧.

(٣٠٦) نفسه، ٦٣٧.

(٣٠٧) حيدر حيدر، ٦٣٧.

(٣٠٨) نفسه، ٦٣٨ وتاليتها.

(٣٠٩) نفسه، ٦٣٨ وتاليتها.

(٣١٠) نفسه، ٦٤٠.

وقال مهدي: لا. لا.

أمسك بمقبض المدية ورفعها في مواجهة عينيه. كانت شفرتها تومض. بغتة غرس النصل في تفاحة.

- كن هادئا.

بدت منقبضة. في عينيه رأت الغضب وعلي جبهته تشنجت خطوط العصاب. وفي كريات الـدم، تحـت نبض القلب المتسارع، شعت شمس الصحراء القديمة. وقالت آسيا: لنكن لا مبالين. ظاهرهم شـرس لكـنهم جبناء من الداخل. اهدأ قليلا".[٣١١]

تحرص آسيا علي أن تومئ إيماءات توحي بالثقة، وتخفف من الجو العدائي، لتحوله إلي جو اجتماعي، في حين يستعد مهدي للمعركة: "فتحت الراديو. ثم تناولت قطعة خيـار وقضـمتها. اقتـرب الأبـيض ووراءه الزنجي. كانا عاريين إلا من ثياب البحر. نزع مهدي المدية من التفاحة وراح ينكت حواف الصـخرة. كـان الآن يرسم في خياله الحركة الأولي للوثوب والمباغتة والضربات السريعة المركـزة للعينـين والأعضـاء التناسلية ومراكز القلب. وهو يقوم بحركات داخلية خاصة وتمرينات وهمية، كان يشعر بقوي غريبة تتركـز في العضلات والأصابع القابضة علي السكين ووهج الدم الصاعد من الجبهة والصدغين والصدر. علي بعـد مترين توقفا. الأبيض نحيل، سنجابي الشعر منبسط الأسارير، وإلي يساره الزنجي. هذا الآخر كـان متحفـز الوجه فوق صدر كثيف الشعر وقدمين كقدمي قرد. فكر مهدي: لو خطا أحدهما خطوة عليه أن يباغتهما معا. حيا الأبيض آسيا بالفرنسية فردت باقتضاب. ابتدأ حوارا عاديا حول الطقس والدراسة والعمل والأسرة. كانت آسيا تجيب ببرود وثقة. تناول مهدي برتقالة، راح يقشرها بهدوء".[٣١٢]

يتحاور صديق بلقاسم حوارا عاديا مع آسيا، لكن الزنجي يتدخل بأن يهين العرب القادمين إلـي الجزائـر لامزا مهدي، وهنا يصل الموقف الصراعي إلي ذروته، ويضطر كل طرف إلي إظهار قوته ليحسم المعركة قبل أن تبدأ، وينجح مهدي وآسيا في ذلك بالفعل: "**من آسيا ندت عبارة: اسمع. كن مهذبا ولا تتـدخل فـي شئون الآخرين. فهمت؟ كل إنسان حر بروحه!**

وتحفزت محطمة عنق زجاجة بيرة. كانت تمسك وسط الزجاجة وتدقها بتهديد مباشر. بحركة لا شعورية نفض مهدي جواد رأسه إلي أعلي. حط بصره علي جسد الأسود. تذكر أنه كان عليه أن يطعنه يوم تبعهمـا في شارع عبان رمضان. وقال لنفسه الخائفة أشياء غامضة حول الرجولة والجبن والموت. وهـو يـنهض والمدية تلمع، تراقصت علي شاشة العين الحمراء نافورات من الدم. ورأي الجسد الأسـود نازفـا وملطخـا وممددا فوق الصخور الرمادية. صرخت آسيا ضارعة: مهدي. مهدي...

بينهما وقف صاحب مجيد: يا خويا يرحم والديك.. بالعقل. نحن أهل. هذا أبله. مجنون.

- باباك. ولد القحبة.

---

(٣١١) نفسه، ٦٤٠ وتاليتها.

(٣١٢) حيدر حيدر، ٦٤١ وتاليتها.

صرخ مهدي والمدية في يده.

اندفعت آسيا تصده بينما انعطف الأبيض يدفع الزنجي بعيدا وهو يبربر هائجا كثور". [٣١٣]

وينتهي الموقف، علي نحو إيمائي كذلك، بحضور صديقات الشباب الجمـيلات، لابسـات ثيـاب البحـر محييات، فينتهي الموقف المشحون بالعداء ليعود للبحر هدوءه.

وعلي هذا النحو تتراوح الإيماءات داخل الرواية مرتبطة في الغالب بالتعبيرات الحميمة يتجاذبها المشاعر الإيجابية المتعلقة بالحب العميق، والمشاعر السلبية المتعلقة بالعدوان والرغبة في تدمير الآخر، وبهذا يتكامل التعبير بالجسد مع استعارة الرحم التي كانت الاستعارة المحورية في العمل بأكمله، حيث كانت الرحم تجمـع في استعاريتها بين النقيضين كذلك، ومن ثم يتحقق التواصل والتناغم بين المتلقي وهذا العمل الخصب.

(٣١٣) نفسه، ٦٤٤.

الفصل الثالث

التمثيل الميثولوجي للجسد

"مدينة اللذة" لعزت القمحاوي نموذجا

"قَرِحتْ عندما رأتهم يتأملون عريها بدهشة لا تشبع، وانسحبت إلي قمة جبلها، تتأمل في دلال ما صنعتْ." عزت القمحاوي، ٢٢ وتاليتها.

"فإذا ما هممتَ بدخوله لا تعرف أهو مكان دخلتَه أم وهْم دخلك!" عزت القمحاوي، ٤٥.

تنطلق رواية "مدينة اللذة"(*) من رؤية تجمع الجسد والمكان والأشياء في إهاب واحد. وبمعني آخر يمكـن القول إنها لا تفصل الجسد عن المكان، بوصفه امتدادا لذلك الجسد، كما أنها لا تفصله عن الأشياء التي تمثل وسيلته لتمثل العالم والتفاعل معه. وربما أظهرنا عنوان الرواية نفسه علي جانب من هذه الرؤية؛ حيث يقرن المكان (المدينة) بالغاية من تفاعل الجسد مع سواه (اللذة). وهذه الرؤية تستند في جـذورها المعرفيـة إلـي جوهر الميثولوجيا القادر علي ذلك النوع من الجمع بين الأشياء بدون إحساس عميق بالمفارقة. لا غرابة إذن في أن تتكئ الرواية في بنائها وطبيعة لغتها علي الأسطورة أساسا.

وإذا كان عنوان رواية عزت القمحاوي "مدينة اللذة"، فإن من حقنا أن نتساءل: كيف تلتقي المدينة واللـذة؟ هل يتحدث النص عن اللذة المصطنعة المصنعة التي تم إنضاجها علي نار الحضارة المُحرقة؟ أليست اللـذة أكثر ارتباطا بالفطرة؛ بالقرية؛ بالبداوة، وليس بالمدينة؟ لا بأس إذا أمدتنا المعاجم ببعض معارفهـا، لتسـهم بقدر في بناء أفق توقعنا. وربما جاز لنا أن نبدأ بمفردة الشبق. صحيح أن كلمة الشبق لم ترد فـي العنـوان، لكنها ربما كانت المقصودة بدلا من اللذة. إن غياب هذا المفهوم لا يعني إلغاءه، فهو يحضر مـع السـطور الأولي للنص. وسنجد في لسان العرب أن "الشبق: شدة الغُلمة وطلب النكاح. يقال: رجل شَبِق وامرأة شـبقة. وشَبِق الرجل: اشتدت غُلمته، وكذلك المرأة. وقد يكون الشبق في غير الإنسان".(٣١٤) ولا يزيد صاحب اللسان علي ذلك. وهنا نلاحظ تضاؤل قيمة الآخر، كما نلاحظ أن الشبق ينظر إليه بوصفه انفعـالا مشـتركا مـع الحيوان، وهو ما سنراه حاضرا في النص.

أما اللذة فإن تعريفها لغويا ليس يسيرا؛ لذا يلجأ صاحب لسان العرب إلي تعريفها بنقيضها: "اللذة نقـيض الألم، واحدة اللذات، لذهُ والتذ به واستلذه: عده لذيذاً. ولذِذت الشيء (بالكسر) أي وجدتـه لذيـذا".(٣١٥) هنـا نلاحظ كثافة حضور العلاقة بالآخر، فاللذة ليست فعلا ذاتيا داخليا. "والملاذ جمع ملذّ وهو موضع اللذة. وفي الحديث: إذا ركب أحدكم الدابة فليحملها علي ملاذّها، أي ليُجرها في السهولةِ لا في الحزونة"(٣١٦). هناك إذن علاقة بين اللذة والطريق الممهد. كما يشير صاحب اللسان إلي علاقة اللذة بالنعمة والكفاية. والاقتران بالآخر معني يلح عليه صاحب اللسان؛ ففي "الحديث: لَصُب عليكم العذاب صبا، ثم لُذّ لَذّا؛ أي قُـرن بعضـه إلـي بعض"(٣١٧).

(*) عزت القمحاوي: مدينة اللذة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س أصوات أدبية، ع ٢٠٥، القاهرة، ط١، أبريل ١٩٩٧.

(٣١٤) ابن منظور، مادة: شبق.

(٣١٥) ابن منظور، مادة: لذذ.

(٣١٦) نفسه.

(٣١٧) نفسه.

والحقيقة أن كل المعاني السابقة لا تتحقق في مدينة اللذة، ويمكنك أن تكتشف هذا مع السطور الأولي. وقد كان حق النص أن يسمي مدينة الشبق؛ فهو يسهم في خلق أفق توقع للقارئ ثم يكسره، كما يقدم لغة تسخر من المدينة ذاتها.

أما مدينة اللذة كما يقدمها النص فهي مدينة شبق، ولكن هذه التسمية تلف العمل كله بلغة تتميز بسخرية خفية، فهي مدينة مات فيها الخيال، وحل محله الآلية والميكانيكية والجسدانية ذات الرائحة الخانقة. إنها مدينة تنطفئ فيها الروح وتتأجج الرغبة؛ فهل هي مدينة في المستقبل أم هي مدينة كابوسية؟

إن مدينة اللذة المذكورة تتمتع بكل المزايا العصرية من سيارات وتليفونات محمولة وشبكة معلومات وأبواب أتوماتيكية، لكن النص يقدمها في بناء سردي يمتح من الحكايات الشعبية والأساطير؛ حيث السحر والكهانة والأمير والسياف والطلاسم والجن.. إلخ. وهذه المدينة مصونة من هجوم الأعداء لأنها مقدسة بطبيعتها، لكن أهلها متخمون بالثراء والشذوذ وقهر الغرباء.

إنها إذن مدينة مثل كثير من المدن العصرية القاهرة التي تقتل الروح. ولسنا بحاجة لأن نشير إلي مدينة بعينها حتى لا نضيق علي النص. والنص يدل علي الشيء بذكر مقابله لا بذكره نفسه، فحضور هذه المدينة يخفي خلفه مدينة أخري مقابلة حفلت باللذة واحتفت بها. إن مدينة اللذة في نصنا هذا هي المقابل المعتم لنموذج آخر في ثقافة أخري غير الثقافة العربية، وأعني بذلك الثقافة الهندية التي أفاد منها النص كثيرا. وسيأتي أوان الإشارة إلي هذه المسألة فيما بعد.

يمكننا أن نلاحظ أن الراوي يعني برقمين هما: ثلاثة و سبعة. دعوني أفترض أن السبعة أكثر ارتباطا بالزمان (الأسبوع)، والثلاثة أكثر ارتباطا بالمكان (المثلث)، لكن العلاقة بين الزمان والمكان لا تنفصم، فالزمان نفسه لا نعبر عنه إلا مكانيا. لقد اهتم النص بالرقم ٧ ليبني بناء فنيا يعتمد علي الأسطورة والخرافة، فنري الرقم ٧ يتكرر بتوله شديد.(٣١٨)

وتمضي كل وحدة من وحدات هذا العمل رأسيا لتعقب ملمح معماري أو تاريخي أو غير ذلك من ملامح هذه المدينة. وهكذا لا نسقط في خطية الزمن عبر النص كله، وإنما نتحرك ذهابا وإيابا طوال الوقت.

وهناك في كل الوحدات ثلاثية الظاهر والباطن والبرزخ. فالباطن هو الحقيقة، والظاهر هو ما يُعلن لإخفاء الحقيقة، أما البرزخ فهو ما يمتلكه الراوي من إمكان للجمع بينهما.

وتتعدد التركيبات الثالوثية لتقدم رؤية النص، فنري معمار المدينة يتمثل في ثلاثة مستويات: المدينة/الحقيقة، والمدينة الصدي، والمعالم الرئيسة: استراحة الآلهة – المحلمة – اللسان – الماذة – المتاهة.

أما المدينة/الحقيقة فإن أوضح معالمها اللسان الذي يمثل شعارها. لقد بنت هذه المدينة حضارتها علي هذا اللسان، وأهلها ينتمون إليه في مختلف صور حياتهم، فهو مظهر جنسي، كما أنه مصدر تعاليم الإلهة والأمير. والمدينة الصدي صورة منعكسة علي الرمال من المدينة الحقيقة. وهنا يعتمد الكاتب علي تراسل الحواس؛ إذ يستخدم تعبير "الصدي" الدال علي السمع بدلا من السراب المرتبط بالبصر. لقد شاءت القراءة أن

---

(٣١٨) انظر: عزت القمحاوي، ٣٥، ٤١ علي سبيل المثال.

تكون: المدينة الصدي، ومرة: المدينة الصدِي، كأنها تتعطش للتحقق، لذا يبحث الراوي عمن يختطفه ليقدمه للأميرة الشبقة، كما يطارد أسراب النساء اللامرئية. إن هذه المدينة ليست إذن انعكاسا لمدينة أخري، بل إن لها شخصيتها المستقلة وطبيعتها الخاصة. ولنلاحظ أنه يقدم هذا كله من خلال ثلاثة أنواع من الروايات: روايات معلنة مكذوبة، وروايات متواترة غير مؤكدة، وروايات سرية صادقة.

ويقع الراوي في قلب التجربة، في مقابل مخاطب يُفترض أنه سيقع يوما ما في براثن هذه المدينة. وهذا الراوي يستكشف هذه المدينة شيئا فشيئا كأي زائر جديد، فيلفت نظر المخاطب إلي شكلها الخارجي الذي يخفي تاريخا وحقائق أخري. وهذا الراوي يقتات -في البداية- ببعض الشائعات عن أسرارها وطبائع أهلها، ثم يبدأ في اكتشاف حقيقة المدينة وينقب مع القارئ عن تاريخها وفضائحها كذلك. ويتوقف الراوي عند معالمها التي تكشف عن طابعها.

وبعد أن يتجاوز الراوي نصف النص، يتوحد بشخصية سماها "الظل"، ويواصل وصف هذه الشخصية وتحديد ملامحها، حتى ينتهي النص بالمماهاة بين الراوي والقارئ المفترض والقارئ الحقيقي.

أما قاطنو المدينة فإنهم يكونون ثالوثا يضم الآلهة والساطة (الساسة – الكهنة) والناس، وهؤلاء ينقسمون كذلك إلي ثالوث آخر يضم السادة المقيمين والغرباء (الصدي – الظلال) والعبيد المقيمين. والظل هو الغريب الذي يتمكن من جمع الثروة، لكنه يظل غريبا مبتذلا. وربما كان الوسيطَ "السمسار" الذي يأتي بأمثاله من الغرباء يسومهم سوء العذاب ليجني الثمار.

ولا يتوقف الثالوث عن التجلي طوال النص، حتى علي مستوي الدلالات الجوهرية؛ فنري مستويات اللذة ثلاثة: اللذة الخالصة (وتمثلها المدينة الأصلية)، والعشق الخالص (وتمثله المتاهة)، والشبق الخالص (وتمثله مدينة اللذة). بل إن القائمين علي تحقيق اللذة يمثلون علي هيئة ثالوث؛ أطرافه العذاري والغلمان والخصيان. وبعد كل هذا التجريد الذي استخلصناه من النص ذاته يجب تأكيد أنه ليس سوي محاولة لتفكيك النص وإعادة بنائه دون ادعاء فهمه.

إن كل هذه التراكيب الثالوثية تتضافر لتقدم بناء فنيا رفيعا متخيلا، لمدينة جُردت من الخيال؛ من الفطرة؛ من أصولها الأولي، وأصبح الفاتحون يغزونها حاملين "**علب اللبان والبطاطس المحمرة [الشيبسي] والمياه الغازية وأفلام الجنس**".[٣١٩]

وهذه المدينة رمز للأمكنة القاهرة التي تخرج عن أصلها لتفتن أهلها عن فطرتها، وتدمر إنسانيتهم، كما تصطاد الغرباء ليصبحوا في خدمة أهلها، مقهورين، واقعين في حبائلها، غير قادرين علي الفكاك من شراكها.

وإذا كان هذا النص تدوينا لتاريخ هذه المدينة/الرمز، فإنه كذلك تدوين لرحلة الإنسان من الطفولة، إلي العبودية، إلي الحلم بعالم آخر جميل ممتلئ، ونري هذا في معادل يتمثل في شخصية يسميها "الظعبيد" تحدث لها تحولات في رحلتها من السيادة إلي العبودية إلي الظلية.

---

(٣١٩) عزت القمحاوي، ٣٠.

وتبدأ علاقة الجسد بالمكان مع السطور الأولي حيث يطرح زائر المدينة نفسه بعد ثلاثة أيام من قدومه إليها سؤالا عما يجعل هذا المكان حافزا للشبق، أو ما يسميه الراوي الرغبة تأدبا :"**ما الذي هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة**".(٣٢٠) ولن تجد من المدينة سوي صمتها، فهي مدينة يظنها الرائي شامخة لكنها في حقيقة الأمر متشامخة تخفي زيفها، وبهذه الثنائية -التي تضمر شيئا وتظهر غيره- تفعل فعلها السري في زائرها دون أن يدري.

المدينة لا تتكلم إذن، بل تجيب سائلها بالصمت، وإن تكلمت فإنها تنطق عبر لسانها-الذي يمثل شعارها- زيفا وتصحيفا وتضليلا. هنا تتجلي ثنائية اللغة والصمت لتكشف عن كيفية تشكل الوعي بالعالم عبر علاقة الجسد باللغة. ففي المشهد الذي يتفاعل فيه أهل المدينة مع اللسان يتم تجاوز الدور التواصلي اللغوي، ليحل محله تغييب الوعي، ابتداء بتغييب فعالية الجسد في حالة شبقية تنفي التواصل، وتجعل الجسد يرتد إلي ذاته في فعل ينتهي بالهمود والموت الروحي.

يمهد العمل الروائي لخلق إحساس القارئ بالتداخل بين المكان والجسد بأن يجعل المدينة تبدو علي هيئة بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال، كأنها تتأهب لأن تنفجر بالحياة، لكنها في حقيقة الأمر تخفي داخلها تاريخا من الشبق والغواية لا يمنح سوي الموت، ويظهر ذلك في الصفحات التي تتلو وصف المدينة بالحيوية الكامنة.

ويستخدم الراوي لغة ساخرة تصف اندغام زخم الأجساد الشبقة بجسد المدينة، حيث يخرج عطر أجساد النساء الداعر ليدمر الحواس، ثم يتكثف مغلفا جسد المدينة مستلبا الأرواح : "**حقيقة واحدة سوف تسوطك: النساء يدرن أسرابا مضمخة بعطر داعر، من قوة رائحته لن تعود تشمه، وإنما ستسمع وشيش انتشاره من أجسادهن، وستراه يتكاثف في النهاية ليصنع خيمة كثيفة تغلف المدينة، تضايق أرواح الصور في صعودها**".(٣٢١)

وإذا كان عطر الأجساد القوي يقضي علي حاسة الشم،؛ فإن الشبق الداعر الذي يملأ المدينة يصيب الرائي بحالة من التحول الجسدي، حيث يحور أذنا، استجابة للحظة الشبق التي تعتمد علي حاسة السمع وحدها، فيخاطب الراوي زائر المدينة قائلا:"**وستنقلب أذنا، وهو تحور بسيط تفرضه طبيعة اللحظة، وستسمع كيف تكون لذة الأذن عندما تري المرأة المستلقية في فراشها عارية تقبض الورق علي سرتها، تصف للجالس في سيارته تكور رمانها، وصلابة عمودي معبدها، وحجم هلالها، وستري انفجار القطيع باللذة، وتشظيه، ثم اجتماعه مرة أخري واصطفاق الأبواب العنيف، والحركة السريعة التي تجمعهم مثني مثني في السيارات التي تنبسط مقاعدها لتصير أسرة، ولن يكون بوسعك ساعتها إلا أن تسمع شهقات مكتومة داخل سيارات تهتز**".(٣٢٢)

---

(٣٢٠) عزت القمحاوي، ٧.

(٣٢١) نفسه، ١٦.

(٣٢٢) عزت القمحاوي، ١٧.

يتم كذلك خلق سكان المدينة بتفاعل جسد الإلهة بجسد المدينة؛ حيث تخرج الإلهة من موقعها الإلهي في الجبل، فتنظر جسدها لأول مرة في مرآة شوارع المدينة الصقيلة، "**فإذا بها تنظر جمالها لأول مرة في شوارع المدينة المصقولة، ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخري تتأمل جسدها حوشي الجمال، مستسلمة لمداعبات الريح، حتى فاض ماؤها ليغمر المدينة، ومنه خرجت كائنات لها ملامح البشر. فرحت عندما رأتهم يتأملون عريها بدهشة لا تشبع، وانسحبت إلي قمة جبلها، تتأمل في دلال ما صنعت".**(٣٢٣)

صحيح أن الرواية تحرص علي دمج الجسد في المكان في الأشياء، لكن هذا لا يهدف تحويل المادي إلي العضوي، بل يؤكد تشييء كل ما هو حي في تلك المدينة الرمزية. وانطلاقا من هذه الرؤية يتم تنميط الشخوص، ويتم إفراغها من حيويتها وتدفق روحها. هنا لا نجد شخوصا حية فاعلة، بل أنماطا تظهر ثم تختفي دون أن تتنامي. ولا يستمر عبر الرواية سوي الراوي والمخاطب المفترض. ويظل الراوي يستخدم لغة تسخر من المدينة وقاطنيها وزوارها القادمين، ومنهم المخاطب المفترض الذي يكون مهددا في نهاية الرواية بأن يصبح -إذا دخل إلي المدينة- نمطا شائها يماثل إحدي الشخصيات النمطية كذلك، وهي شخصية الظل. ولا نكاد نظفر في الرواية كلها باسم واحد، بل نجد أنماطا توصف بصفاتها المميزة أو بوظائفها، فهناك السلطان الأعظم والقبار والأميرة والغلمان... إلخ.

ويحرص الراوي علي إظهار تداخل العضوي والمكاني في التصميم المعماري للمدينة ولقصر السلطان علي وجه الخصوص. ويتم إيراد هذا الوصف علي نحو ساخر يقارب العجائبي علي نحو ما، لكنه لا يفارق التاريخي والواقعي، حيث يشارف ليالي ألف ليلة وليلة حين يظهر البذخ في الاحتفاء بالجنس والحياة، لكن الاحتفاء هنا يكون بالجنس الآلي الخالي من زخم الحياة. ومن ناحية أخري فإن الوصف الساخر لا يفارق الواقعي، حيث تظل المدينة تشير إلي الواقع العربي الحالي علي نحو ما:" **بعد مزرعة الكروم سور آخر يسيج مصطبة بسيطة تتزاحم فوقها حشود الفتيات والغلمان والعبيد من جامعي اللذة في جميع مستوياتها وأنواعها، يؤدون عملهم في تبتل واضح وفي صمت غريب، بحيث لن تسمع غنجا أو رفثا أو إعرابا أو شخيرا، وإنما يكتمون هذا كله مع ماء الحياة المتجمع ليصعد في أنابيب إلي القصر الذي يرتفع علي مصطبة أخري، ويتميز بناؤه ببساطة عجيبة، حيث لا يضم سوي بهو كبير يحوي كرسي الأمير وسريره، يجلس أو يستلقي وحوله عبيده يمروحون عليه بمراوح من ذهب، وحول البهو تتوزع أجنحة زوجاته وسراريه الرئيسيات مثل بتلات الوردة، فإذا ما جاء دور إحداهن، حسب استدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت في موكبها، يتقدمها سبعمائة من الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العذراوات، ويتبعها سبعمائة من الغلمان، ويحمل ذيل ثوبها وصيفاتها السبع الرئيسيات اللاتي لا يفارقنها حتى في سرير الأمير. ويستطيع الأمير أن يضاجع ما شاء من النساء والغلمان، دون كلل وفي تتابع لا يتوقف إلا بمقدار ما ينتهي الخصيان من تغيير شراشف السرير، حيث يتقدم أول طابور الخصيان لينزع القديمة ويثبت الذي يليه الجديدة مكانها بمهارة ودربة نادرتين. وتستلقي المرأة أو ينكفئ الغلام، ولا يفعل الأمير سوي أن يخرج**

---

(٣٢٣) نفسه، ٢٢ وتاليتها.

سلاحه وينطق بكلمة تصير حكما يفجر مخزون اللذة الذي جمعه العبيد والإماء في دأب وإخلاص شديدين، وتنطلق تأوهات النشوة عالية، تجدد الوحشة والرغبة".(٣٢٤)

أما استراحة الإلهة فإنها تكاد تقارب العجائبي الصوفي، حيث إنها تبدو بناء ذا أصول واقعيـة تشـارف الأسطورية، لكنها كذلك قد تبدو للرائي موجودة من حيث تصوره لها، أي أنها تتوقف علـي المخيلـة، فـلا تتحقق إلا تبعا لوعيك بها أو لمرتبتها منك ومرتبتك منها:" **لن يغير اختلاف الروايات شيئا من واقع البنـاء المحير الذي يجعلك تتساءل عن سر محتمل تنطوي عليه تلك البساطة المفرطة، وتذهل من تلك القدرة علي الحضور أينما حللت في المدينة، بحيث لا تعرف هل هو بناء واحد أم متعدد؟ فإذا مـا هممـت بدخولـه لا تعرف أهو مكان دخلته أم وهم دخلك!!".**(٣٢٥)

وربما كانت الشخصية الوحيدة التي من دم ولحم في الرواية شخصية الأميرة، ومن ثم فإنها لا تستطيع أن تجعل جسدها وروحها جزءا من تلك المدينة الجامدة الآهلة بالشبق والقسوة والملل. إنها تشعر بأن "**روحها لم تخلق لهذا الجسد، وجسدها لم يخلق لهذه المدينة".**(٣٢٦) إن الأميرة تشعر بالغربة في المدينة؛ فقد كشفت سر تدنيها، وهي تري أن المدينة أصابتها الشراهة الجنسية بسبب شيطان قضي علي إلهة العاطفة، وليس لسـبب مقدس يرجع إلي الإلهة. لقد بدأت الأميرة تكتشف شيئا آخر يختلف عما يعرفه أهل المدينة يسـمي العشـق. وهذا ما صرح به العراف لمولاه السلطان وبدأ يفكر في حل خبيث يعالج به الأمر:" **همس العراف: تقول يا مولاي إن المدينة منذورة للذة، لا بفعل ربة مقدسة، وإنما بروح شيطان اغتال إلهة العاطفة، وتتحدث يـا مولاي عن شيء اسمه العشق، يرفع الإنسان إلي الأعالي ليتحاور مع العاطفة الإلهيـة. تصـفه مـولاتي بتبجيل يرفعه فوق النظر والتقبيل والضم والمفاخذة والإيلاج.**

سأل الأمير مستنكرا: وماذا أكثر من هذا؟

قال العراف : تقول يا مولاي، إنه شعور يولد في اثنين، فيصيران واحدا. وتصبح كل جارحة فـي كليهمـا نصفا لا يكتمل إلا بنصفه الآخر. وعند ذلك تغدو العين نـاظرة، واللسـان متكلمـا، والأيـدي ملامسة، ثم يخفض صوته أكثر: ولا ينزو يا مولاي سلاح إلا في هلاله. أطرق الأمير طـويلا، وسأله: وماذا أيضا؟

قال العراف : حدثتني، يا مولاي، عن مدن بعيدة تمشي فيها النساء حاسرات الثيـاب كاشـفات الـرءوس، يخاصرهن رجال حليقو الرءوس ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه مدينة النزو الفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة وليس من أهلة الإماء الضجرة.

ثم قبل العراف الأرض بين يدي مولاه، وقال: مولاتي، يا سيدي الأمير، تعشق رجلا من أولئك، وتصـر علي الرحيل لتعيش معه هناك.

---

(٣٢٤) عزت القمحاوي، ٣٥ وتاليتها.

(٣٢٥) نفسه، ٤٥.

(٣٢٦) نفسه، ٥٠.

قال الأمير : ولكنك لم تقل، حتى الآن، ماذا صنعت؟

قال العراف : أحضرته لها يا مولاي، فاستقبلته ونامت مطمئنة.

قال الأمير منزعجا: كيف وما نوع هذا الاستقبال؟

قال العراف : الذي يعرف لغات الأمم ومخاوف الأمراء: مولاي! هو مجرد وهم وم ـ ريح، لكنه ـ ا للأس ـ ف ستفيق وتعود إلي ثورتها."[٣٢٧]

إن الحل الذي يفكر فيه العراف يعتمد علي دمج العضوي بالمكاني، حيث يبني بناء يسمي "المحلمة" يشفعه بخلق أوهام تسيطر علي جسد الفتاة وعقلها بحيث يصرفها عن حقها الطبيعي في أن يحيا جسدها حياة حقيقية مع حبيبها المختار:" **قال العراف: يعطيني مولاي مائة مكيال من الذهب ومائة من الفضة. أشيد لمولاتي هنا المدن التي تحلم بها وأنشئ الغابات، وأبث فيها العشاق أزواجا، وبينهم حبيب مولاتي، ولا تسألني كي ـ ف، وحسابي في النهاية: إما أن يقبلني مولاي عبدا من عبيده وإما السيف.**

وافق الأمير بهزة من رأسه المطرق، وشرع العراف في الإشراف علي البناء الذي أخفي تحت أحج ـ اره طلسما لا يعرف غيره مكانه. وزين الجدران برسوم للعشاق المتخاصرين، يتبادلون القبلات ف ـ ي الش ـ وارع الفسيحة التي تعج بالمارة والسيارات والقطارات، وتصطف علي جوانبها المقاهي ويفترش أرصفتها الباع ـ ة الجائلون والمتسولون، وتنتهي بطرق فسيحة يتراكم علي جوانبها الثلج كندف القطن الأب ـ يض، ت ـ ؤدي إل ـ ي غابات من الأشجار العالية والعشب.

وعندما اكتمل القصر دعا الأميرة لافتتاحه، وأشعل البخور الذي جلبه بكميات وفيرة من الهن ـ د، وم ـ رت الأميرة بين الجدران فتحركت الرسوم ونزلت إلي البهو الكبير. وعاشت الأميرة بينهم، تمارس حياتها كما في المدن البعيدة، تنطلق وسط دخان البخور الكثيف فتحس بالقادم يمتص شفتها، ويخاص ـ رها ليعب ـ را الش ـ ارع المزدحم ويختفيا بين الأشجار."[٣٢٨]

ما سبق تأمله من ملامح المدينة يجعلنا نربطها تلقائيا بما هو عجائبي؛ فالراوي يدخل المتلقي مباشرة إلي مدينة اللذة، ويورطه فيها منذ السطر الأول. الراوي يحرر المتلقي من قيود الزمان والمكان؛ لكي يكون قادرا علي التواصل مع النص علي النحو الذي يؤمله الراوي. ويحرص الراوي علي أن يستمر التواطؤ بينه وبين المتلقي طوال النص حتى الكلمة الأخيرة. ومن ثم لا يكون التأويل الأخير للمدينة متوقفا علي الراوي بقدر ما يكون متوقفا علي المتلقي نفسه، فالمتلقي لا يجد طوال الرواية جملة واحدة تحيله إل ـ ي الواق ـ ع الملم ـ وس. الرواية تقدم نفسها إذن بوصفها واقعا آخر مفارقا، كما أن النص يفرض علينا منذ البداية أن نتأمله بوص ـ فه نصا عجائبيا.

---

(٣٢٧) عزت القمحاوي، ٥١ وتاليتها.

(٣٢٨) نفسه، ٥٠ وتاليتها.

نستطيع أن نعرف العجائبي بمقارنته بالعجيب والغريب، فالعجائبي عند تودوروف يحمل المتلقـي الـذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية -إذ يواجه أحداثا "فوق طبيعية"- علي التردد بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا "فوق طبيعي". وهكذا لا يدوم العجائبي سوي زمن يحمل قدرا من التردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية؛ اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي سيدركانه راجعا إلي "الواقع" كما هو موجـود فـي نظـر الرأي العام، أم لا. في نهاية النص يتخذ القارئ -وربما إحدي الشخصيات أيضا- قرارا فيختار هذا الحل أو ذاك، ومن هنا تحديدا يخرج من العجائبي. فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسـة وتسـمح بتفسـير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلي جنس آخر ألا وهو الغريب. أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، فإننا ندخل عندئذ في جنس العجيب. إذن فالعجائبي يحيا حياة ملؤها الخطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة. يبدو أنه ينهض بالأحري في الحد بين نوعين؛ هما العجيب والغريب.

إن تحديد العجائبي يستند إلي تعريف العجيب والغريب بالضرورة، وموقف المتلقي عنـد تلقيـه الـنص؛ فالأحداث "فوق الطبيعية" يمكنها أن تفسر تفسيرا عقلانيا، وعندئذ نمر من العجائبي إلي الغريب، وقـد يقبـل وجودها علي ما هي عليه، ووقتئذ نكون في العجيب. فالعجائبي ينهض -أساسا- علي تردد للقارئ المتوحـد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب. ويتم حسم هذا التردد إما بافتراض أن الواقعة تنتمي إلي الواقع، وإما بافتراض أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم؛ وبعبارة أخري، يتم الحسم بتقرير ما إذا كانت الواقعة قابلـة لأن تكون أو لا تكون.

ويحق لنا أن نتساءل: هل ينتمي هذا النص إلي الغريب، فيكون واقعيا متسما بغرابته، بدون خروج عـن القوانين الاستثنائية للواقع؟ أم ينتمي إلي العجيب، فيكون منتميا إلي عالم آخر مختلف كليا عـن الواقـع أي يكون متخيلا صرفا أو "فوق طبيعي"؟ أم ينتمي إلي العجائبي فيكون مشحونا بالتردد بين الانتماء إلـي أحـد العالمين السابقين؟ إن الإشارة إلي العلاقة بالواقع تظهر في الإشارة إلي الملامح التكنولوجية للمدينة، ولكـن هذا لا ينفي التردد الذي قد نحياه، فالمدينة لها ملامح أسطورية، لكن لها كذلك ملامح عصـرية لا تخطئهـا العين، ومن ثم فإننا نتردد في فهم انتماء تلك المدينة وتحديد طبيعتها.

إن ربط هذا النص بالأدب العجائبي يستند إلي وشائج عميقة بين مميزات العالم كما يقدمها الأدب العجائبي ونص "مدينة اللذة"؛ فالدلالة الكامنة وراء وجود ما هو "فوق طبيعي" في كليهما تكشف عن وجود جذر عميق يجمعهما. ويشير تودوروف إلي الكائنات فوق الطبيعية الموجودة في العجائبي، وأنه يمكن أن يقال إن هـذه الكائنات ترمز إلي حلم بالقوة، وهذه الكائنات فوق الطبيعية تنهض مقام سببية ناقصة، حيث نري في الحيـاة اليومية جزءا من الوقائع التي تفسر بأسباب نعرفها، ونري فيها جزءا آخر يبدو لنا منسوبا إلي الصدفة، وفي هذه الحالة الأخيرة لا تنتفي السببية، وإنما يتم حسبان وجود سببية معزولة غير موصولة علي نحـو مباشـر بالسلاسل السببية الأخري التي تضبط حياتنا.[٣٢٩]

(٣٢٩) انظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلي الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ١٠٩.

إننا إذن نجد أول مميزات العالم العجائبي كما يتجلي عند تودوروف ونراه في "مدينة اللذة" متمثلا في الحتمية الشاملة، أي كسر سلاسل السببية، وتدخل سببية معزولة غير موصولة بالعالم من وجهة نظر المؤمنين بقوانين الواقع.

وربما كان المميز الأول هذا -وجود الحتمية الشاملة وعلة الوجود المطلقة- بالغ الوضوح فيما ساقه الراوي من روايات تتعلق بأصل نشأة المدينة. فهو ينسبها مرة إلي الجن وأخري إلي إلهة اللذة: "**تأمل هذه القصور الكبيرة، فقد تري خفتها القديمة، عندما كانت مجرد خيام، نمت وتكاس نسيجها، فصارت قصورا فسيحة، هكذا يقول بعضهم، ولستَ ملزما بتبني وجهة نظرهم هذه، فهي ليست إلا أحد التفسيرات الممكنة حول نشأة المدينة التي يكتنف تاريخها قدر عظيم من التشويش والغموض. ويؤكد بعض المعمرين أن المدينة بناها الجن، ويستشهدون علي ذلك بصمتها المروع واستقامة شوارعها التي تميزها عن المدن التي يبنيها البشر، إذ لا يعرف الجن فضيلة التسكع التي من أجلها ينشئ البشر الحارات الملتوية بما تحويه من خانات، وبما تأويه زواياها من باعة وسماسرة وقوادين ومخبرين ومثقفين وحواة. ويقولون إن آمر الجن فكر في بنائها عندما استعصي عليه قلب بلقيس المغرورة بملكها. وإنه أرادها بسيطة إلي درجة التجريد، وموحشة لكي تفيق الملكة من سكرة الملك وتستسلم له إذ يطلعها علي فنون اللذة. وبعضهم يقول إنها مدينة فريدة، ويؤكد آخرون أنها متعددة، ولها نظائر كثيرة علي سطح الأرض وفي طبقاتها السفلي، إذ إن آمر الجن أعطي إشارة البدء ثم أغفي علي عصاه، فاستمر الجن في عملهم، وكلما انتهوا من مدينة شرعوا في غيرها. ولم يتوقفوا إلا عندما رأوا رأسه تسقط بعد أن نخر النمل العصا".**[٣٣٠]

أما المميز الثاني فيتمثل في انعدام الفاصل بين الفيزيائي والعقلي، وبين الشيء والكلمة، فيكون العبور بين الفكر والإدراك يسيرا، فتغدو الفكرة إحساسا، والإحساس فكرة.[٣٣١] وهذه الميزة تجعل العالم دالا، أو لنقل مع تودوروف إنه يصبح ذا "دلالة شمولية".

يتجلى هذا في طبيعة أهل المدينة، حيث إنهم يعيشون المجاز، ولا يتحركون من الرمزي إلي الواقعي؛ فالكلمة هي الفعل ذاته، والحقائق ماثلة أمامهم علي نحو مباشر. "**وأهل هذه المدينة، وإن سكن وجوههم صمت وسكون يشبه العبوس، وستبقي هذه قضية محيرة لمثلك ممن اعتادوا قراءة الرموز بديلا عن الحقائق، الكلام دليل الحياة. الابتسام دليل السعادة. الصخب دليل الوجود. بينما هؤلاء يعيشون الحقائق التي تنتفي معها الحاجة إلي الرموز".**[٣٣٢]

---

(٣٣٠) عزت القمحاوي، ٢١ وتاليتها.

(٣٣١) تزفيتان تودوروف، ١١١ وتاليتها.

(٣٣٢) عزت القمحاوي، ١٠.

والمميز الثالث هو انمحاء الفاصل بين الذات والموضوع؛ فالمخطط العقلاني يقدم إلينا الكـائن البشـري بوصفه "ذاتا منخرطة في علاقة مع آخرين أو مع أشياء تبقي بالنسبة إليه خارجية، ولها وضع الموضوع. أما الأدب العجائبي فيخلخل هذا التفريق الوعر".(٣٣٣) ولعل هذا يتضح عند تأمل البناء المعماري للمدينة وأثـره علي وعيك به؛ إذ " **لن يغير اختلاف الروايات شيئا عن واقع البناء المحير الذي يجعلك تتساءل عـن سـر محتمل تنطوي عليه تلك البساطة المفرطة، وتذهل من تلك القدرة علي الحضور أينما حللت فـي المدينـة، بحيث لا تعرف هل هو بناء واحد أم متعدد؟ فإذا ما هممت بدخوله لا تعرف أهـو مكـان دخلتـه أم وهـم دخلك!!".(٣٣٤)**

هذا التداخل يظهر كذلك في إحساس الرجل الصدي بالعالم؛ فهو يحلم بأن تغتصبه الأميرة، ولكن حلمه لا يتحقق. "يشحذ بصره، وما من أحد يشرع في وجهه بندقية أو سؤالا، فيمضي في طريقه، يطـارد أسـراب النساء اللا مرئية، ينصت إلي الصرخة الأنثوية تخلخل هواء المدينة الصامتة، ويردد الهواء الصـرخة فـلا يستطيع أن يميز فيها لذة المرأة من ألمه".(٣٣٥)

أما المميز الرابع فهو خصوصية إيقاع الزمان وإحداثيات المكان، وهو مما يسمح بتسـرب العـالم المـادي والعالم الروحي أحدهما إلي الآخر.(٣٣٦) يتجلي هذا في مواضع كثيرة في الرواية، ولعل أوضحها تلك الإشارات إلي الإلهة، فأنت تسقط في زمن الرواية متلقيا، وتتورط في مدينة اللذة، ولكن "**خلال تلك المدة ستتجلي لك إلهة اللذة بقارب السماء؛ الهلال العظيم الرابض بين ساقيها. ولسوف تسأل نفسك بضيق حقيقي: ما الـذي هنـا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة؟!**"(٣٣٧) أما المدينة ذاتها فتجمع بين ملامح مكانية تنتمي إلي أزمنة وأمكنـة بالغـة التنوع: "**علي مسيرة سبعين يوما ستلوح لك هذه المدينة. بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحـر مـن الرمال. وستقشر حتما هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميـد الأحمـر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحشة، وسـياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكييف التي تهدر متشبثة بمقاعدها علي الجدران. وقد ينخـدع الـبعض بتلـك النصاعة فيتصور المدينة مجرد مجسم أنشأه علي عجل مهندس ديكور بارع من أجل تصوير شريط سينمائي سيتقوض بمجرد إنجازه. لكن من اعتاد النظر إلي العمق سيري المدينة في رسوخها القديم، ويستمع -مـن تحت صمتها- إلي صخب التراتيل والتأوهات ونداءات الغواية، ويري -في الميادين التي تبدو لعابر خاليـة- القواعد الضخمة لتماثيل لا مرئية لأعضاء اللذة، في أشكال لحيات منتصبة، وأهلة متوهجة، وشموع تسـيل منها نار الرغبة، ونوافير علي شكل تفاحات مقضومة تدفق ماءها".(٣٣٨)**

---

(٣٣٣) تزفيتان تودوروف، ١١٣.

(٣٣٤) عزت القمحاوي، ٤٥.

(٣٣٥) نفسه، ٨١.

(٣٣٦) انظر: تزفيتان تودوروف، ١١٤.

(٣٣٧) عزت القمحاوي، ٧.

(٣٣٨) نفسه، ٩ وما بعدها.

أما الزمن فإنه يتبدل تبعا لصاحب الوقت:"وفي تلك المدينة الصدي، ما من وسيلة ناجعة لقيـاس الوقـت، فهذه إمكانية يفتقدها حتى بائع الساعات السويسرية. الليل والنهار يتعاقبان بشكل مشوش، فلكل من سكانها ليله ونهاره الخاص. بعضهم تظل شمسه معلقة فوق رأسه، وبعضهم يستطيل ليله بلا حدود".(٣٣٩)

ويبني الخيال الروائي صورة مدهشة لقصر متخيل يداهم الحواس حتى يخدعها خداعا يخلط الواقع بـالوهم: "الأسوار تضم سبعة آلاف من المزاغل، لا يقف فيها جنود متثائبون، بل كهنة متيقظون مع صقورهم. فإذا مـا رأوا غبار خطر قادم أسدلوا بتعاويذهم السحرية الظلام للحظات كافية لإخفاء القصر، وإقامة آخر في المواجهة، له نفس الأسوار، نفس الأشجار، نفس الأجنحة، فيدخل الغزاة بلا مقاومة، يغتصبون نساءه وغلمانـه، يقتلـون أميره وعبيده، يأكلون وينهبون ما تقع عليه أيديهم. وفجأة ينتبهون إلي أن نهر الدم الذي أجروه لا يلوث الأيدي، وأن ما أكلوه لا يسد جوعا، وما نهبوا تحول في أيديهم إلي قبض ريح، وأن النساء والغلمان الذين أنهكوا قـوي الجند لم يكونوا سوي وهم، مجرد صور أنتجتها مخيلة الكهنة المخلصين لسيدهم. وقبل أن تتاح لهـم الفرصـة للدهشة أو الندم يجدون أنفسهم في العراء أمام القصر القديم الذي عاد إلي مكانه راسخا، وتصبح عيون الفرسان منهوكي القوي مجرد مكافأة بسيطة وشراب لذيذ لصقور المزاغل اليقظة".(٣٤٠)

تندرج هذه المميزات الأربعة عند تودوروف ضمن الشبكة الأولي من إحدي شبكتي الموضـوعات فـي العجائبي، وهي شبكة "موضوعات الأنا" المتصلة بعلاقة الذات بالعالم، أمـا الشـبكة الثانيـة فهـي شـبكة "موضوعات الأنت" المتصلة بالجنس.(٣٤١)

ويفترض تودوروف نوعين من الموضوعات، هي "موضوعات الأنا" التي يمكن تأويلها بوصـفها تحققـا لعلاقة الإنسان بالعالم، و"موضوعات الأنت" بوصفها علاقة الإنسان برغبته. ويربط تودوروف هذين النوعين من الموضوعات بعالم الطفولة بوصفه عالما بلا لغة، وله طبيعة شهوانية خاصة تـوازي عـالم التصـوف؛ فالرضيع لا يحيا في عالم بلا رغبة، لكن هذه الرغبة رغبة شهوانية داخلية لا تسعي نحو موضوع لها. أمـا حالة تجاوز الانفعالات التي يصل إليها الإنسان في حال تصوفه فيمكن نعتها بـ "الشهوانية الشـمولية" التـي تمثل تحولا للجنس صوب التسامي؛ "في الحالة الأولي لا يكون للرغبة موضوع خارجي، وفي الثانية يكـون موضوع الرغبة هو العالم بأسره، وبين الاثنين تنهض الرغبة السوية."(٣٤٢)

ويبدو من عمل تودوروف أنه يربط ربطا وثيقا بين طفولة الفرد -كما تبدو في عمل بياجيـه- وطفولـة الوعي (أو لنقل تجلي اللاوعي) الذي ينتج العجائبية. ويظهر هذا خصوصا فـي تحليلـه لميـزات العـالم العجائبي، حيث يقسم موضوعاته إلي موضوعات الأنا وموضوعات الأنت، ويجعل الأولي هي الموضوعات التي تكسر المقولات الأربع -الموضوع والفضاء والسببية والزمن- التي يتم تشييدها في السنتين الأوليين من وجود الفرد (الطفل)، وتتوقف علي الإدراك وخاصة النظر.(٣٤٣)

---

(٣٣٩) نفسه، ٧٩ وما بعدها.

(٣٤٠) عزت القمحاوي، ٣٦ وما بعدها.

(٣٤١) تزفيتان تودوروف، ١٢٢.

(٣٤٢) نفسه، ١٣٦.

(٣٤٣) نفسه، ١١٦.

إن الرواية تقدم رؤية لمدينة متخيلة تقترن باللذة، ومن ثم فإن تشكيل الفضاء المكـاني لا يمثـل الخلفيـة المكانية للأحداث، بل يمثل قلب الرواية، في حين تأتي الأحداث والشخوص عرضا، أو لنقل لتكمـل البنـاء الروائي المشغول أساسا بالمكان. من الوحدات المعمارية بالمدينة التي تجلي الرؤية في الرواية مـا يسـمي بالملاذة، وفيها يتم دمج المكاني في العضوي في النفسي. يظهر هذا الدمج للوهلة الأولي في البناء المعمـاري للملاذة: "**قصر فخم من ثلاثة طوابق، أسواره العالية بلا أبواب، وله مداخل علي شكل عرف ديك يتدفق منه دخان الرغبة مع رذاذ ماء الحياة المختلط بالدم. ولن تكون مجبرا علي تصديق كل ما يقولونه عن قصـر بلا نوافذ، لم يغادره سكانه أبدا، ولكنك ستجد قصة إنشائه مدونة بصور علي جدران أسواره**".[٣٤٤]

ولم يأت هذا البناء عفو الخاطر، بل بني تأثرا بالتركيب النفسي لسيد القصر وسيدته. لقد كان التفكير فـي هذا البناء الغريب بناء علي رغبة السيد العاقر في وجود طفل يؤنس وحشتها فاشترت جارية لزوجها، لكنهـا خشيت من فتنتها؛ ""**فاستدعت حكيمها ليختصر أعضاء اللذة في الفتاة، أزال ثدييها وخـاط الإسـت، وقلّـم الشفتين وفتح طريق الولد. وانسحبت السيدة إلي الجناح الذي كانت قد أمـرت ببنائـه لنفسـها وللطفـل والمرضعات. وأخذت تخيط بنفسها الجوارب للصغير... والسيد... لما قلب الجارية ولم يجد لديها من سبيل سوي ذلك المألوف أحس أن السيدة خدعته، ولم يستطع في الوقت نفسه أن يكره الجارية المسكينة، وفـي غفلة من السيدة المشغولة في جناحها، أمر العبيد فأخلوا الطابقين الأول والأخير، ثم أمرهم فجلبوا سـبعة آلاف دجاجة رومية وسبعة آلاف ديك... في الليل تشعل الأنوار في الطابقين، ويدفع بديك إلـي الـدجاجات الشبقة، وبدجاجة إلي الديوك الهائجة، فتتأجج المعركة في الأسفل والأعلي، وفي المنتصف الرجل المنكفئ علي بطنه يستمتع عبر السقف الشفاف بلذة الدجاجات وتشظي الديك، والجارية إلي جواره مستلقية علـي ظهرها تتأمل هياج الديوك الذي يبدد الدجاجة، ثم تنطلق صرختهما في نفس اللحظة عنيفة وممتدة**".[٣٤٥]

في هذا المشهد الأخير يظهر ما أشرنا إليه من جمع بين العضوي والنفسي والمكاني، حيث يكون المكـان عنصرا فاعلا في فعل التلذذ الذي يعتمد علي الإشباع بالنظر، ولا يكتمل إلا بإيلام الذات والآخر في مشـهد سادي ماسوشي نادر.

ومما يقرب الرواية من العجائبي طبيعة السارد؛ فهو في كل ما أشرنا إليه سارد/شخصية، أي أنه يـروي ما يحدث له هو نفسه، فالسارد المجسد "يلائم العجائبي، لأنه ييسر التماهي الضروري فيمـا بـين القـارئ والشخصيات... فإما أن ينتمي الخطاب إلي السارد، فيكون مجانبا لاختبار الحقيقـة، وإمـا أن ينتمـي إلـي الشخصية، فينبغي له أن يخضع للاختبار".[٣٤٦] ويبدو أن الراوي يحرص حرصا شديدا علي أن يدمج المتلقي به هو نفسه، وهذا يظهر في نهاية الرواية حيث يتساءل عما إذا كان الشخص الذي تضيع حياته في المدينـة هو نفسه أنت أيها القارئ. يقول الراوي : "**وسيشد علي يدك طويلا ويجذبك أكثر ليقبلك إذ يتأهب للانصراف**

(٣٤٤) عزت القمحاوي، ٦٥.

(٣٤٥) نفسه، ٦٦ وتاليتها.

(٣٤٦) تزفيتان تودوروف، ٨٩.

فاحترس، لأنه في تلك اللحظة قد لا يعرف أيكما من هو".[٣٤٧] نتساءل هنا: هل الراوي يخاطب نفسـه أم أن الخطاب موجه إليك أنت أيها الظل الماضي أو الظل المرتقب؟

إن هذه المدينة تقدم تمثيلا خاصا للجسد وعلاقته بالآخر، وهنا نعود إلي ما سبق الإشارة إليـه، وهـو أن مدينة اللذة -في نصنا هذا- هي المقابل المعتم لنموذج آخر في ثقافة أخري غير الثقافة العربية. وأعني بذلك الثقافة الهندية، وأعني بهذا النموذج قرية "خاجوراهو"، وهي قرية في وسط الهند، تضم أكثر مـن عشـرين معبدا رائعا من معابد القرنين العاشر والثاني عشر، ازدان كل منها بمئات التماثيل الحية التي يصور بعضها الجنس الشهواني علي نحو واضح صريح. ولهذا السبب أضحت هذه القرية المثيرة في وسط الهند فـردوس المصورين الفوتوغرافيين والنخبة من مهندسي العمارة، حتى أصبحت منحوتات الشهوة الجنسية محور الجدل والنقاش في المجال الأكاديمي.

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر، حين تم توثيق هذا الموقع أول مرة علي يد باحثين أوربيين، وُضـعت نظريات كثيرة لتبرير هذا التضاد المتناقض بين الأبنية الدينية، وما يزينها من تماثيل تنادي بالجنس الشهواني بكل جلاء، وصفت في سجلات التوثيق بأنها "بذيئة" و"آثمة"، وتعبر عن الدرك المنحط الذي سقط فيه المجتمع الهندوكي قبل وصول الإسلام إليه قديما، والحكم البريطاني فيما بعد.

لكن أجيال الباحثين اللاحقة أخذت علي عاتقها فيما بعد تأويل ظهور الطابع الجنسي الشهواني في العمارة الدينية والهندوكية، بالإلماح إلي أن ذلك كان جزءا من تقاليد فئة خاصة وثقافتها. فقال البعض بأن التماثيـل تصور طقوس الممارسات الجنسية بأشكالها المباحة في الديانات، وبخاصة تلك التي تؤمن منها بالوصول إلي مرتبة المطلق عن طريق التأمل وممارسة الطقوس. وذهب آخرون إلي أن الفنانين في خاجوراهو قد حولـوا تعاليم الممارسات، المنصوص عليها في الـ "كاما سوترا" –النص السنسكريتي في فن الجماع- إلي صـور مرئية ملموسة. وأوضح الجميع أن الفلسفة الدينية الهندية وضعت الجنس، والحب، والمتعة الجسدية الماديـة، في مكانها الصحيح من الوجود الإنساني، في حين بينت نظريات أخري، أن المعابد كانت أمكنة للتعلم، وهـو ما يجعل من خاجوراهو منهلا مفتوحا "للثقافة الجنسية" لجميع المريدين والأتباع من زوار المعابد والمنتشـين بروعتها.[٣٤٨]

ومن بين الباحثين تقف الهندية "شوبيتا بونجا" –في كتابها "النشوة السماوية"- موقفا خاصا، حيث تري أن كل هذه التماثيل إنما تعبر عن زواج الإله "شيفا" من "بارفاتي" وموقف العابدين من هذا الـزواج. إن وجـود هذه التماثيل يرتبط إذن بالعقيدة، وهذا يعني أن الناس آنذاك كانوا قادرين علي فهم دلالات هـذه الإبـداعات الفنية التي أنجزها الهنود في مهارة وإخلاص يليقان بالعابدين، لكن البعد الزمني والهوة الحضارية والثقافيـة بين الشعوب سمحت بسوء الفهم أو تعمد سوء الفهم أو عدم الإخلاص في التعامل مع هذا الإبداع بقدر مـن الموضوعية.

---

(٣٤٧) عزت القمحاوي، ١١٠.

(٣٤٨) انظر: شوبيتا بونجا: النشوة السماوية، ت: محمد جميل القصاص، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ٢٥ وتاليتها.

هذه التماثيل لم تكن سوي "تعبير عن الزواج السماوي الكامل. لقد تم رصف وتوضيع كامل جدار المعبد، علي مستوي السطح أو علي مستوي الرمز، للاحتفال بالزواج السماوي [لشيفا]... وهو الذي انبثق تمثاله من الجدار لأول مرة علي هيئة عريس رقيق، فتوقفت جموع النساء المشغولات بالأعمال اليومية عما كن يعملن لرؤية شكل شيفا السماوي. أما بقية جدار المعبد، فقد غص بما يزيد عن خمسمائة تمثال لنسوة، يدهن بيوتهن، أو يلعبن بالكرة، أو يتجملن ويتكحلن، أو يضعن الحناء علي أقدامهن، أو يطعمن أطفالهن ويسلين أزواجهن. لم يبق عمل من الأعمال، مهما كان أساسيا، إلا توقف عند سماع صوت موكب شيفا يقترب. هذه هي اللحظة التي اختارها الفنانون من قصة شيفا، ليصوروها علي جدران جميع معابد خاجوراهو تقريبا، حيث تقوم شعائر زفاف حقيقي فعلي في ليلة شيفا العظيمة من كل عام، وحيث يعاد تمثيل الزفاف وإحياؤه كل عام في معبد ماتان غيشفارا، وفي عقول الحجاج. لقد تم تصوير زواج شيفا وبارفاتي الكامل علي جدران المعبد، وعند كل مفصل وزاوية، للاحتفال مرة بعد مرة بالاتحاد السماوي. ولاستكمال الوصف المكتوب، وضع الفنان تماثيل شيفا قاعدا مع بارفاتي في الأماكن البارزة المهمة من المعبد، كالكوة المركزية في الرواق، إشارة إلي أن الاثنين متزوجان.[٣٤٩]

ويلاحظ أن التصميمات المعمارية كانت معبرة بإخلاص عن الأصول الفلسفية والجمالية لدي الهنود. فنمو المعابد قد يماثل الجسم البشري، "فمن البذرة تبدأ عملية الخلق "وهذه أيضا لعبة التجسد عند شيفا. تبدأ البذرة في رحم الأرض بالانقسام متكاثرة في متوالية حسابية. فتتوالد خطوط المربع السكوني الأربعة داخلها لتصبح ٨،١٦،٣٢،٦٤ مربعا متساويا. وكما أن رحم الخلق هو الأرض، فإن رحم المعبد هو المحراب، الغرفة المقدسة التي تضم الصنم المركزي... ويضم المحراب، رحم المعبد، مركز الحياة المظلم الذي لا شكل له. وقياسات الغرفة مشتقة من التوالي الحسابي للبذرة الأصلية... وعلي هذا فقاعدة المعبد ومصطبته هي القدم القوية والساق الراسخة التي تحمل جسمه. أما الجدار الخارجي فأشبه بالهيكل اللحمي ويأوي رحم النماء والخلق. وجسد المعبد المادي (الحجر) مصمم ليحاكي أعجوبة الخلق ويمثل قدرة شاكتي، ففيه تقدر الطبيعة حق قدرها، حين تظهر في أشكال كثيرة من أنهار وزهور وحيوانات، لكل منها صورته الرائعة، فالتنوع مفتاح قوانين وجودها".[٣٥٠]

نخلص من هذا إلي أن فهم خاجوراهو يكمن في هذه الفكرة المحورية: النشوة السماوية لشيفا وبارفاتي، بكل معناها الفلسفي. وتنتهي الكاتبة إلي أن معابد خاجوراهو قد خلدت "هذا الحوار الأبدي بين الأضداد، بشكلها ومخططها ورمزها ومعناها. فخاجوراهو تحتفل باتحاد شيفا وبارفاتي، الذي هو الهدف النهائي في الحياة".[٣٥١]

(٣٤٩) انظر: شوبيتا بونجا، ٢٤٢ وتاليتها.

(٣٥٠) شوبيتا بونجا، ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣٥١) نفسه، ٣٢٨.

إن تلك المدينة الهندية المثيرة يماثلها من أوجه كثيرة "مدينة اللذة" التي أبدعها عزت القمحـاوي، وتـدخل أوجه التشابه تلك في إطار ما يمكن تسميته بالتقاطع الثقافي. يظهر أول تشابه في أن إلهة مدينة اللـذة إلهـة جبلية تشبه إلهة مدينة خاجوراهو، أعني الإلهة الهندية بارفاتي ابنة إله الجبل؛ زوجة شيفا؛ التي لأجلها تقـام الطقوس، وبسببها خلق القضيب بعد أن غضب "شيفا" علي "كاما" إله الرغبة. "وتمضي القصة لتصف مولـد بارفاتي، الربة العظيمة التي قدر لها أن تعيد الاتحاد بشيفا".(٣٥٢)

"وجاء الآلهة لمباركة الطفلة، وتذكيرها بالدور الذي وجب عليها أن تؤديه. وظهرت الربة للآلهة بشـكلها الأصلي، أما للوالدين فقد بدت كطفلة عادية... وأصبحت رمز العالم المادي وسميت بارفاتي، ابنـة بارفـات الجبل"(٣٥٣).

إن بارفاتي (أو شاكتي) "هي الوجه الأنثوي المقابل الموازي والمساوي لشيفا، التي تمثـل القـوة الفعالـة (شاكتي تعني القدرة والقوة). فشاكتي هي القدرة الفعالة التي تتجسد وتتجلي في أشكال متعددة، تتراوح مـن خلال السمو والتسامي إلي عنف الرعب والفزع، لتشمل كل عناصر الحياة".(٣٥٤)

يظهر التشابه الثاني في كيفية بدء الخلق، وهو ما يرد في الرواية في صيغة سـردية تفيـد مـن الجـو الأسطوري علي النحو الآتي: "ومن بين أكثر الروايات رواجا حول تاريخ المدينة ما جاء بالأثر، أنها ظلـت خالية مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة علي قمة الجبل المواجه تنتظر في سرير له سبعون ألف قائمة، وقد استحمت وتعطرت، وزينت سريرها بالشراشف المخضبة بأجود أنواع العطور والزيوت، وعندما أحست بالضجر، نزلت إلي شوارع المدينة تداور حرقة الشوق إذ تمشّي رجليها فإذا بها تنظر جمالهـا لأول مرة في شوارع المدينة المصقولة، ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخري تتأمل جسدها حوشي الجمال مستسلمة لمداعبات الريح حتى فاض ماؤها ليغمر المدينة، ومنه خرجت كائنات لها ملامح البشر. فرحت عندما رأتهم يتأملون عريها بدهشة لا تشبع، وانسحبت إلي قمة جبلها، تتأمل في دلال ما صنعت.

ومكثت سبعين ألف سنة، ثم نظرت فرأت الرغبة تنسحب من مخلوقات المدينة، لأنها -علـي حرقتهـا- كانت رغبة غفلا مبهمة، زاحمتها الحيرة، ورأت الإلهة أن ذلك غير حسن، فقامت وتبدت، فمنهم مـن رأي عينها فصار ناظرا، ومنهم من رأي أسنانها فصار عاضا، ومنهم من رأي شفتها فصار مقبلا، ومـنهم مـن رأي يدها فصار ملامسا، ومنهم من رأي هلالها فصار ناكحا.

وغمرت السعادة الإلهة، وأعجبها ما صنعت فلم تعد إلي سريرها، وإنما افترشت حافة الجبـل، وأرسـلت ساقيها الإلهيتين، المتحدتين في الأعالي تحتضنان هلالا فاتنا، ينادي: كونوا عبادي.. كونوا سـادة..، ومـن عرقكم أخلق لكم عبيدا يشاركونكم حرارة اللذة".(٣٥٥)

---

(٣٥٢) نفسه، ١٤٧.

(٣٥٣) نفسه، ١٥١.

(٣٥٤) نفسه، ٥٧.

(٣٥٥) عزت القمحاوي، ٢٢.

إنها لا تختلف كثيرا عن مثيلتها الهندية، ولعل هذا يتضح في فكرة الخلق من السائل الأول: "علي ارتفاع ٢٤٠ مترا من سطح السهول، تقف هضبة يقوم عليها حصن كالانجار. قاتل الملوك المحاربون علي مدي قرون للاستيلاء عليها، لكونها بوابة أواسط الهند. وخلف حدود التاريخ المكتوب، تمتد جذور مزار شيفا الأثري في كالانجار، بالنصوص الأثرية التي ترثيه وتخلد ذكراه. فعلي الوجه الغربي من الهضبة، وفي غار طبيعي مظلم، يبرز "قضيب شيفا" من المهد الصخري، وقد جعلته ناعما لمسات المتعبدين علي مدي القرون، ويبدو علي التمثال العمودي الشكل تجاويف مبهمة غير محددة المعالم ترمز إلي العينين والفم المفتوح. أما قطرات اللينغا (المني الحاوي علي بذور الخلق) فلا تتوقف أبدا عن الجريان بشكل ماء يرشح من الهضبة، خارجا من عنق التمثال... ولهذا أيضا ارتبطت الجذور الأولي لهذا التمثال بالأساطير العظيمة للخلق عند الهندوس.

تبدأ قصة الخلق ببحر متلاطم لامتناه من حليب الآلهة وأنصاف الآلهة، ومن هذا السائل البدائي الأول، نشأت الأرض وجميع عجائب الخلق الأخري. ومع استمرار التلاطم، طفت سموم ميتة علي السطح، لم يعد أحد يجرؤ علي مسها، فتضرعت الآلهة إلي شيفا أن يفعل شيئا ينقذ الخلق، فما كان منه إلا أن ابتلع السائل القاتل. حين وصل السم إلي حلق شيفا، ذي الضحكة الطاهرة، والنقي كالنور، احتقن عنقه، وتحول لونه إلي أزرق ميت. وسمي منذ ذلك الحين نيلكانت، ذا الحنجرة الزرقاء، الذي أنقذ العالم من الهلاك... ثمة أسطورة أخري، تحكي لنا أن بارفاتي (زوجة شيفا) كانت تتذكر وتشتكي من كل جو تعيش فيه. فهي لم تحب جبل كايلاش، مقر شيفا التقليدي، حيث لا تري حولها سوي الغيوم، ولم تحب أيضا مسكن زوجها في كاشي بفارانازي، لكنها، مثل شيفا، أحبت قمة الهضبة المثيرة في كالانجار"[٣٥٦].

وإذا كان يرد في مدينة اللذة أنه يوجد في قصر الأمير "**بستان من التفاح وقد استلقت تحته آلاف الغانيات وقد تصاعد وهجهن عمودا من نشوة تصل بين الأرض والسماء**"،[٣٥٧] فإن ذلك العمود قد يمكن مقارنته بعمود شيفا الدال علي الحكمة العليا في مقابل براهما وفيشنو.

وتحفل الرواية بوجود ثنائية العاطفة واللذة من ناحية، وثنائية الشيطان والعاطفة من ناحية أخري. "**إن المدينة منذورة للذة، لا بفعل ربة مقدسة وإنما بروح شيطان اغتال إلهة العاطفة**"[٣٥٨]، كما أنه "**كانت المدينة في كنف إلهتي العاطفة واللذة معا...**"[٣٥٩]. وفي أسطورة شيفا نجد صراعا بين الشيطان والرغبة (المتمثلة في الآلهة). "وليس ثمة مفهوم فعلي واضح للخطيئة في الفكر الهندي، لأنه كما يقال، يعزي كل شيء إلي شيفا، وبما أن شيفا مبارك ميمون، فكل الأشخاص والأشياء كذلك في جوهرها. وما يحدث، ومن وجهة النظر الأخلاقية، هو الشك في الحكمة، أو الافتقار إليها"[٣٦٠].

---

(٣٥٦) شوبيتا بونجا، ٣٧، ٣٨.

(٣٥٧) عزت القمحاوي، ٣٤.

(٣٥٨) نفسه، ٥١.

(٣٥٩) نفسه، ٧٣.

(٣٦٠) شوبيتا بونجا، ١٥٨.

ولقد كان زواج شيفا وارتباطه ببارفاتي من أجل قهر الشر: "كان الكون في هذه الأثناء في قبضة سلطان الرعب. وكان ثمة شيطان حصين اسمه تاركا يخيف الآلهة."[٣٦١] "وتشاور الأرباب مع براهما فيما يجب عمله، لمقاومة قدرة تاركا الخطرة. فأخبرهم أنه حدد، حين وهب الشيطان مكافأته، ألا يستطيع أحد قتله إلا ولد من صلب شيفا. والمشكلة الآن هي، كيف نجعل شيفا، العنيد الصلب في تأمله، يقبل أن يكون أبا؟ فإذا ما تجاوزوا هذه العقبة الهائلة، قامت أمامهم مهمة مستحيلة أخري، هي العثور علي زوجة ملائمة لهذا الشيفا العنيد الذي لا يقهر. وأخبرهم براهما أن الربة العظيمة قد جسدت نفسها في شخص بارفاتي؛ ابنة الجبل الراسخ الثابت، وأنها الوحيدة في العوالم الثلاثة، التي تقدر أن تكون ندا خفيا لشيفا."[٣٦٢]

وتعريف الحب في مدينة اللذة -كما جاء علي لسان العراف في كلامه إلي الملك- أنه "شعور يولد في اثنين فيصيران واحدا، وتصبح كل جارحة في كليهما نصفا لا يكتمل إلا بنصفه الآخر، وعند ذلك تغدو العين ناظرة، واللسان متكلما، والأيدي ملامسة."[٣٦٣] كما يتم التأكيد علي أن "السعي إلي المرأة في الأصل سعي للاكتمال"،[٣٦٤] وهو ما يذكرنا بصورة شيفا وبارفاتي وفكرة توحدهما. وهي فكرة محورية في الثقافة الهندية؛ فإن شيفا هو الحقيقة التي تمنحها بارفاتي شكلها؛ فليس هناك سوي شيفا واحد، "وكل ما عداه ليس إلا كمونه بالقوة... فشيفا ليس رجلا، ومحبوبته بارفاتي ليست امرأة، بل هو المسبب ولا سبب له، وهو الخالق ولا خالق له، بينما بارفاتي هي الفعل والحركة التي تدفع كل المخلوقات، فكيف يمكن أن ينفصلا؟"[٣٦٥]

وإذا تأملنا المعالم المعمارية لمدينة اللذة (المحلمة – المتاهة – اللسان) والمعالم المعمارية لخاجوراهو؛ لوجدنا تشابهات لا تخطئها العين النقدية. أما "المحلمة" فإن لها بناء خاصا سنجد ما يقابله في الثقافة الهندية، أعني معابد خاجوراهو؛ تلك المعابد المليئة بصور الرغبة وطقوس التوحد: "**قال العراف: يعطيني مولاي مائة مكيال من الذهب ومائة من الفضة. أشيد لمولاتي هنا المدن التي تحلم بها وأنشئ الغابات، وأبث فيها العشاق أزواجا، وبينهم حبيب مولاتي، ولا تسألني كيف وحسابي في النهاية: إما أن يقبلني مولاي عبدا من عبيده وإما السيف.**

وافق الأمير بهزة من رأسه المطرق، وشرع العراف في الإشراف علي البناء الذي أخفي تحت أحجاره طلسما لا يعرف غيره مكانه. وزين الجدران برسوم للعشاق المتخاصرين، يتبادلون القبلات في الشوارع الفسيحة التي تعج بالمارة والسيارات والقطارات، وتصطف علي جوانبها المقاهي ويفترش أرصفتها الباعة الجائلون والمتسولون، وتنتهي بطرق فسيحة يتراكم علي جوانبها الثلج كندف القطن الأبيض، تؤدي إلي غابات من الأشجار العالية والعشب.

(٣٦١) نفسه، ١٥٧.

(٣٦٢) شوبيتا بونجا، ١٥٩.

(٣٦٣) عزت القمحاوي، ٥١.

(٣٦٤) نفسه، ١٠٧.

(٣٦٥) شوبيتا بونجا، ١٦٦.

وعندما اكتمل القصر دعا الأميرة لافتتاحه، وأشعل البخور الذي جلبه بكميات وفيرة من الهند، ومرت الأميرة بين الجدران فتحركت الرسوم ونزلت إلي البهو الكبير."[٣٦٦]

وأخيرا فإن اللسان في مدينة اللذة يقابل قضيب شيفا من أوجه متعددة. في مفتتح الفصل الخاص باللسان يقول الراوي: **"لما خافت ضياع تعاليمها؛ أقامت هذا اللسان عنوانا علي وجودها الباهر".[٣٦٧]** ويخاطب المتلقي فيما بعد محددا ملامح اللسان ومؤرخا له: **"وستأتي صدفة، ستجد نفسك أمام حشد ضخم في ساحة فسيحة، فإذا ما تأملت فستراهم وقد انقسموا إلي مجموعات متلاصقة تفصل بينهم خطوط وهمية، بعضهم يحركون شفاههم بما يشبه الأدعية والتراتيل، وبعضهم يكتفون برفع أكف الضراعة، وبعضهم كشفوا عن أعضاء متدلية تهتز كقطع اللبان الممضوغة، بينما يأتون بأيديهم حركات فاحشة وبعضهم يبصبص بعيون مرتخية الجفون... وقد تحملك عيناك إلي حيث ترى في العمق مخاضة ضخمة تنمو بها الطحالب، ولن تستطيع أن تمنع نفسك من الدهشة عندما تلمح في وسطها مسلة تتلوي... وستصير دهشتك فزعا عندما تكتشف أنها اللسان، وأن هذا التلوي ليس إلا حركته الدائبة في اللعق والكلام، مما يصنع هذه المخاضة التي يبدو ماؤها مشوشا لعابر مثلك. أما سكان المدينة فالأمر بالنسبة إليهم مختلف، إذ يستطيعون تمييز موجات النزو من موجات الكلام في ماء البحيرة، كما أنهم يستطيعون في موجات الكلام تمييز أخلاط النصوص المقدسة من النكات الجنسية، من القرارات الإدارية... إن ماء البحيرة كتاب مفتوح لقصة خلق المدينة وتعاليم العيش فيها... ويقول أعضاء من جمعيات حقوق الإنسان ومكافحة التمييز ضد المرأة التي انتشرت مؤخرا في المدينة إن النساء في المدينة عانين طويلا من عنف الرجال الذين لا يتذوقون لذة اللعق فتضرعن إلي إلهة اللذة فأقامت هذا النصب للسان اللعاق الذي –لأمر غير معلوم- فشل حتى الآن في إقناع الرجال بأكثر اللذات حنانا.**

وينفي أعضاء جمعيات مكافحة التمييز ضد الرجل أن يكون للإلهة دخل باللسان الذي أقامه رجال المدينة عن طيب خاطر لتوفير لذة إضافية لنسائهم المحبوبات، لا يستفيد الرجال شيئا منها، لكن النساء انصرفن عن الرجال تماما بعد إقامة النصب الذي يميزن في حركته الرتيبة أكثر من سبعمائة وضع لبلوغ الذروة باللعق، ولهذا يتجمعن حوله مثاني في مقاصير سرية، يتلاعقن وينفجر صراخهن مزعجا هدأة الإلهة المحبة للرجال"[٣٦٨].

إن هذا اللسان يكافئ قضيب شيفا الذي يمثل رمزا محوريا في الثقافة الهندية. "ولتحديد أهمية اللينغا (القضيب المنتصب) واكتشاف سبب بقاء عبادته، علي المرء أن يعود إلي النصوص الدينية... والمعني اللفظي للكلمة هو "العلامة الفارقة"، التي لا يمكن أن تكون حجرا، أو هضبة، أو خروفا، أو طينا، وذلك لوجود رمز شيفا في كل شيء بالطبيعة. وطبقا لما ورد في نصوص شيفا المقدسة (البورانا) فإن الكائنات البشرية ذاتها تحمل هذه العلامة الفارقة لشيفا، إما بوجهها الذكوري أو الأنثوي. فالعلامة تمثل وظيفته الأولي في الخلق، التي تقود بحكم طبيعتها الخاصة إلي الولادة، ومن ثم إلي الموت. وعبادة "اللينغا" هي انفلات المرء من وصاية نفسه وحمايتها من وظيفتها، والتحرر من هذه الدورة الحياتية، والوصول إلي الخلود".[٣٦٩]

---

(٣٦٦) عزت القمحاوي، ٥٢ وتاليتها.

(٣٦٧) عزت القمحاوي، ٥٦.

(٣٦٨) نفسه، ٥٧-٦٢.

(٣٦٩) شوبيتا بونجا، ٨٨.

"وهذا القضيب المنتصب (اللينغا) الذي يبزغ من وسط قاعدته العالية، عمودا من الصخر الرملي، هو أكبر علامة فارقة لشيفا في الهند، ومحور كل العبادات في خاجوراهو... يصعد الحجاج قاعدة اللينغا علـي درج صغير بجانبها، ويتدفق الماء فوق النصب/الصنم كالشلال طيلة الصباح، حين يُفرغُ الحجـاج قـدور المـاء المثلج التي حملوها من بركة بحر شيفا، ويتبلل الصنم بقرابين الماء، ويغرق الحرم والحجاج بالمـاء حتـى كواحلهم، فالماء وقرابين الماء عرف من الأعراف، يرتبط تشبيها بواحدة من الأساطير المحبوبة عـن هـذا الإله ونهر غانجا".(٣٧٠) إنه يرتبط بتصورات أسطورية عجائبية، فالمؤمنون يرون أن اللنغا تنمو وتكبر دائما، حتى وصلت إلي ما هي عليه من طول. بل إنها بزغت من الأرض حين دمر شيفا كاماديفا، رب الرغبـات والأماني.(٣٧١) إنه برهان علي سلطان شيفا الممتد فوق الموت والرغبة.

يمكن القول إن مدينة اللذة تعد الصورة المقابلة لخاجوراهو، من حيث جمع خاجوراهو كذلك بين الجسـد والمكان والأشياء. لكن خاجوراهو تختلف في احتفائها بالحياة لا بالتشييء. إن معابد خاجوراهو التي تمتلـئ بالتماثيل ظهر فيها الحرص الشديد علي جعل التماثيل نابضة بالحياة، قادرة علي أن تكون فاعلة في طقـوس العابدين. كما أن العابدين أنفسهم يشعرون بهذه الفاعلية، وبأن ما هو ماثل أمامهم ليس شيئا جامدا، بـل إنـه فاعل علي نحو ما. ويتجلي هذا الوعي في عقائدهم حول قضيب شيفا، فهو ليس ثابتا متناهيا، بل إنـه قابـل للنمو علي الدوام. علينا أن ننتبه هنا إلي فارق جوهري بين مدينة اللذة وخاجوراهو؛ فالأخيرة تحتفي بمظاهر الجنس، ومن ثم يكون ظاهرها الفحش، لكن باطنها يمتلئ بالإيمان. أما مدينة اللذة فـإن ظاهرهـا الصـفاء والتحضر وباطنها الاحتفاء بالشبق ونفي الملامح الإنسانية.

وإذا كان رصد التشابهات بين مدينة اللذة وخاجوراهو يكشف عن بعض ملامح التأثير التي قد تنتج عـن التقاطع الثقافي، فإنه يكشف كذلك عن شيء مشترك في الوعي الإنساني يري تلك الوحدة الجامعة بين الجسد والمكان والأشياء، وإن كان ذلك علي نحو كابوسي في مدينة اللذة التي بنتها المخيلة الإبداعية، وعلي نحـو حلمي استشرافي عقائدي، في مدينة خاجوراهو التي شيدتها أيدي العابدين، تساندها القلوب المتدفقة بالإيمان.

وإذا كنا نلاحظ أن التشابهات أعظم من أن تغفلها عين، فيحسن التنبيه إلي أن رصد التشابهات بين رواية مدينة اللذة وأسطورة شيفا في الثقافة الهندية ليس سوي تأكيد لغني النص المتأثر-سواء أكـان ذلـك التـأثر مباشرا أم جاء عبر **التقاطع الثقافي**- كما أن هذا الرصد يعين علي فهم كيفية تشـكل الجماليـات المتعلقـة بالجسد. ويجب هنا تأكيد فكرة أن انتماء الرواية إلي المصادر الإنسانية العميقة يجعلها غير منبتة الصلة عن المخيلة الإبداعية في إطارها العام، ويجعلها تدخل في النسيج الحي للحم التجربة الإنسانية.

---

(٣٧٠) نفسه، ١٢٠.

(٣٧١) انظر: نفسه، ١٢٨.

ويجدر بنا -في هذا المقام- أن نشير إلي أنه إذا كانت الميثولوجيا تحدث في الزمان المطلق؛ فإن وجـود ذلك الزمن المطلق يعني -من وجهة نظر فينومينولوجية وأنطولوجية-نفي الإنسان ذي الوجود النسبي. ونحن نري في رواية مدينة اللذة إلحاحا علي المكان دون الزمان. صحيح أن الزمان يرد ذكره كثيرا، فنجد الكـلام عن اقترابك من المدينة علي بعد ثلاثة أيام، أو عن التحولات المتعلقة بالإلهة في الزمان، لكن الملاحظ أنـه زمان ديمومي. ولنتذكر هنا أن الزمان أساسي في وعي الإنسان بنفسه وبالعالم وفي وعـي الآخـرين بـه، والجسد -فيما يري الفيلسوف الفرنسي ميرلو بونتي- جسد ذو بنية زمانية، وليس الزمان موضـوع معرفـة بقدر ما هو البعد الأساسي لوجودنا والوجه الملازم لذاتيتنا.(٣٧٢)

وربما كان تأمل الإيماءات داخل الرواية يظهرنا علي أبعاد أخري لطبيعة الجسد فيها. وسأحاول أن أدرس هنا قطاعا من قطاعات الإيماء في السرد، وهو الإيماء المرتبط بالحوار، سواء أكان ممهدا للحوار أم محايثـا له. ويمكننا أن نلاحظ أن أول جملة حوارية تظهر في بداية الرواية فيما يشبه المناجاة حيث يسألك الراوي أو يسأل نفسه، فيقول: "**ولسوف تسأل نفسك بضيق حقيقي: ما الذي هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبـة؟**". مـا الذي يحسم حقيقة الضيق هنا؟ وكيف نملأ فراغ الكلمات؟ ربما كان السؤال نفسه الذي تلا ذلك المؤشر هـو الذي يملأ الفراغ. سنسمي تلك المؤشرات **الإرشادات الحوارية الخارجية** تمييزا لها عن **الإرشادات الحوارية الداخلية**، وهي التي توجد داخل الحوار، ونحن في هذا نفيد من "أستون" و"سافونا" في تحليلهما لسـيميولوجيا المسرح؛ حيث يشيران إلي أن الإرشادات المسرحية يمكن تقسيمها إلي نوعين: إرشـادات داخـل الحـوار، وإرشادات خارج الحوار، أو الإرشـادات المتضـمنة داخـل الحـوار intra–dialogic والخارجـة عـن الحوارextra–dialogic. ومن ناحية أخري علينا أن نلتفت إلي أن لكل إرشاد وظيفة ما.(٣٧٣)

الملاحظ علي هذه الرواية قلة التعبيرات الإيمائية؛ وهذا يرتبط برؤية العمل في مجمله، حيث إن الرواية تؤكـد انعدام التواصل في حياة أهل مدينة اللذة وزوارها؛ فحياتهم أشبه بحياة ميكانيكية مصطنعة. ولهذا فإن الحوار يكـاد ينعدم داخل الرواية. وحين يصل "الظل" إلي الاقتناع بأنه في أزمة حقيقية يبدأ في محاولة خلـق التواصـل، مـرة أخري، ولكن بعد فوات الأوان، فهو نفسه يكون قد فقد القدرة علي التواصل. بل إن الشخص الذي يحاوره لا يكون من دم ولحم بل إنه ليس سوي قارئ مفترض. إنه "أنت" الماثل علي الورق مخلوقا من كلمات الراوي نفسه.

أول حوار يأتي بعد انقضاء نصف الرواية تقريبا، ويجمع بين الأمير والعراف، وهو حوار يكشـف عـن آلية علاقة السلطة بالرعية، وعلاقتها بأتباعها المقربين. الأميرة تصاب بما يشبه اللوثـة، فنراهـا "**تنـتفض وتصرخ بلغة غير مفهومة وتحتضن الهواء**".(٣٧٤) ومن ثم يستدعي الأمير الحكماء فيفشلون فـي علاجهـا، فتقطع رقابهم، مثلما يحدث في ليالي ألف ليلة وليلة. أخيرا يأتي عراف يدرك سر حال الأميـرة، ويجمعـه بالأميرة حوار. يبدأ الأمير بأن يطمئن علي ابنته، فيراها غافية تبتسم، فيخرج إلي العراف، ويسأله "**في حياد بعيد عن التوسل والتفزيع: ماذا صنعت بابنتي؟**"(٣٧٥)

---

(٣٧٢) انظر: فلسفة الجسد، ٦٥ وتاليتها.

(٣٧٣) انظر: إلين ستون وجورج سافونا، ١١٦ وما بعدها، وكذلك ١٧٣.

(٣٧٤) عزت القمحاوي، ٥٠.

(٣٧٥) نفسه.

الأمير هنا لا يظهر احتياجا إلي العراف، فهو أكبر من أن يحتاج، ولهذا لا يتوسل، كما أنـه يحـاول أن يؤمنه حتى يصدقه القول، ثم يقرر فيه أمره فيما بعد. العراف يلتزم بالقواعد الاجتماعية فيبدأ بمخاطبة الأمير بما يليق به:"**سيدي الأمير!**" ثم يصرح له بالخطب، معطيا جملة مكتملة تكشف شيئا وتخفي أشـياء، ليظهـر أهمية ما لديه، وليستطيع الحصول علي الأمان من بعد: "**مولاتي تقول إن روحها لم تخلـق لهـذا الجسـد، وجسدها لم يخلق لهذه المدينة.**"[٣٧٦] هنا يطلب الأمان فيناله في عجالة تليق بأب يريد أن يطمئن علي ابنته: "**ثم خفض العراف من صوته، وطلب الأمان، فأمنه بحركة متوترة من رأسه.**"[٣٧٧]

ويهمس العراف لكي يوحي بأهمية ما يقول فيزيد عطاؤه؛ ولأنه يدخل إلي منطقة يكاد يحرم الحوار عنها لتعلقها بالآلهة: "همس العراف: تقول يا مولاي إن المدينة منذورة للذة، لا بفعل ربة مقدسـة، وإنمـا بـروح شيطان اغتال إلهة العاطفة، وتتحدث يا مولاي عن شيء اسمه العشق، يرفع الإنسان إلي الأعالي ليتحاور مع العاطفة الإلهية. تصفه مولاتي بتبجيل يرفعه فوق النظر والتقبيل والضم والمفاخـذة والإيـلاج."[٣٧٨] وعنـد استخدام هذه الألفاظ الأخيرة المقترنة بالجنس يسأل الأمير مستنكرا يطلب المزيد. "سأل الأميـر مسـتنكرا: وماذا أكثر من هذا؟ قال العراف: تقول يا مولاي، إنه شعور يولد في اثنين، فيصيران واحدا. وتصبح كـل جارحة في كليهما نصفا لا يكتمل إلا بنصفه الآخر. وعند ذلك تغدو العين ناظرة، واللسان متكلما، والأيـدي ملامسة، ثم يخفض صوته أكثر: ولا ينزو يا مولاي سلاح إلا في هلاله."[٣٧٩] ولا ينفد صبر الأمير المحنك، ويستمر في طلب معرفة المزيد بعد أن يقلب الأمر في ذهنه. "أطرق الأمير طويلا، وسأله: وماذا أيضا؟ قال العراف: حدثتني، يا مولاي، عن مدن بعيدة تمشي فيها النساء حاسرات الثياب كاشفات الرءوس، يخاصرهن رجال حليقو الرءوس ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه مدينة النزو الفظ، ويولد لهم أطفال مـن أهلـة الأمهات المحبة وليس من أهلة الإماء الضجرة."[٣٨٠]

هنا يدرك العراف بذكاء التابع أن الأمير سيدرك أن هناك أشياء أبعد مما صرح به، ومن ثم يقـدم كـل صور التذلل والضراعة ليكشف عن أنه لا يمكن أن يفعل ما يسوء الأمير، ومن ثم لا يسـرع بصـب جـام الغضب عليه. "**ثم قبل العراف الأرض بين يدي مولاه، وقال: مولاتي، يا سيدي الأمير، تعشق رجـلا مـن أولئك، وتصر علي الرحيل لتعيش معه هناك.**

قال الأمير : ولكنك لم تقل، حتى الآن، ماذا صنعت؟

قال العراف : أحضرته لها يا مولاي، فاستقبلته ونامت مطمئنة".[٣٨١] هنا يبدأ الأمير في إظهار انزعاجه: "

قال الأمير منزعجا: كيف وما نوع هذا الاستقبال؟

---

(٣٧٦) نفسه، ٥٠.

(٣٧٧) نفسه.

(٣٧٨) عزت القمحاوي، ٥١.

(٣٧٩) نفسه.

(٣٨٠) نفسه.

(٣٨١) نفسه، ٥١ وتاليتها.

قال العراف : الذي يعرف لغات الأمم ومخاوف الأمراء: مولاي! هو مجرد وهم ومـ ريح، لكنهـا للأسـف ستفيق وتعود إلي ثورتها."(٣٨٢) لقد وضع العراف كل الظروف والملابسات أمامـه، لكنـه لا يبادر بتقديم الحل، بل ينتظر راكعا أمام الأمير الذي يطرق ساعة يتدبر الأمر. العـراف يعلـم عجز الأمير، لكنه لا يستطيع التصريح بشيء حتى يؤذن له. " **حسابي فـي النهايـة: إمـا أن يقبلني مولاي عبدا من عبيده وإما السيف.**"(٣٨٣)

إن العراف يقدم خبرته، ويجعلها تحت أمر الأمير بحيث ييسر له تغييب وعي ابنته، وأخيـرا لا يطالـب جزاء نفاقه وتقديم خبراته، بل يكتفي بأن يطلب أن تزيد مذلته، ويطلب أن تقطع رقبته إن فشل قبل أن يبادر الأمير بالتهديد. إن الراوي هنا يسرد الأحداث ويقدم الحوار في هدوء، ويقدم الإيماءات البسيطة في سلاسـة تأخذنا إلي ذلك الجو الأسطوري مع الحرص علي تهدئة إيقاع الأحداث والحوار. فالإيماءات محسوبة بدقـة بحيث تأخذنا إلي ذلك العالم، وتنقل إلينا روحه الهادئة التي تقف وراءها روح التآمر والقتل البطيء.

وربما أمكننا أن نلاحظ قدرا من الفقر في التعبير الإيمائي، وفي رسم المسافات بين الأميـر والعـراف، كأنما يتكئ الكاتب علي خبرة القارئ بذلك العالم من خلال سياقات إبداعية أخري، أي أن الكاتب يعتمد علـي خبرة المتلقين في ملء الفجوات؛ هذا باستثناء الإشارة إلي همس العراف، وهو ما يعني أنه كان قريبـا مـن الملك، لكنه ما لبث أن ابتعد لكي يتمكن من الركوع أمام الأمير، وهو ما يعني وجود مسافة اجتماعية مناسبة تليق بعلاقة عراف بأمير البلاد.

ولا يأخذ حوار الأمير والعراف بعده الأعمق إلا بالحوار الذي تبع ذلك في جزء تالٍ من الروايـة، وهـو الخاص بالمتاهة، حين أصبح العراف مقربا من مولاه، ولكن هذا لا يغير جوهريا من طبيعة علاقة السـلطة بالأتباع. لقد أصبح من حق العراف أن يمسك بيد مولاه قارئا الغيب، لكن هذا لا ينفي التهديد الـدائم الـذي يواجهه التابع متمثلا في إمكان أن تقطع رقبته في أية لحظة.

يبدأ المشهد بأن يتأمل العراف كف الأمير ثم يردها فزعا لما رأي، لكنه لا يصرح بمـا رأي إلا بعـد أن يقبل الأرض بين يدي مولاه. عندما يطيل العراف في المقدمات ينفد صبر الأمير ويهدد بجز رقبته. ويكتمـل مشهد النفاق بأن يجهش العراف مصرحا بأن ثم خطرا يهدد عرش مولاه، كأنه يهدد روح العـراف نفسـه. "**تأمل العراف الذي صار مقربا كف مولاه وردها فزعا، فسأله الأمير عما رأي. بكي العراف وقبـل الأرض بين يدي مولاي. قال الأمير: لا تخف، أنت تقرأ المستور ولا تكتبه.**

أجاب العراف بصوت متهدج: ما أراه، يا مولاي، فظيع، وبكائي فرق عليك وليس خوفا منك.

قال الأمير : ماذا رأيت؟

قال العراف : خطر يا مولاي لن يبطله سحر السحرة.

---

(٣٨٢) نفسه، ٥٢.

(٣٨٣) عزت القمحاوي، ٥٢.

قال الأمير نافد الصبر: لا طاقة بي اليوم للأحاجي. تكلم وإلا أمرت بجز رقبتك.

قال العراف مجهشا: سيولد يا مولاي العشق في قلبين لرجل وامرأة من رعاياك. وعلي أيديهما يزول عرشك، ويقوم عرش الحب."(٣٨٤)

هنا تظهر إيماءات حية متنوعة تكشف عن فزع الأمير، فثم تهديد لعرشه، وهو أكثر أهمية لديه حتى من ابنته التي لم يظهر إزاءها قدر ما أظهر إزاء ذلك التهديد. إنه هنا يوقف مراوح العبيد بإشارة متوترة بيديه، ثم يتبع ذلك بأن يتحرك جيئة وذهوبا، مصحبا ذلك بأن يدق بطن يسراه بقبضته اليمني إشارة إلي الغضب والتوعد. وفي مقابل ذلك ينتظر العراف الذليل مطأطئ الرأس حتى تخرج الكلمات المقدسة من فم الأمير ممثل السلطة الأعظم. لكن الأمير لا يستطيع أن يخفي قلقه، وهو ما يجعله يطلب مشورة العراف الذي يظهر المبالغة والتشجيع المروع علي القتل.

الحوار الأكثر طولا وغني هو الحوار الوارد في آخر صفحات الرواية، وهو الذي يدور بين الشخصية النمطية التي سماها "الظل"، وشخص متخيل هو أنت نفسك أيها المتلقي. الملاحظة هنا أن الحوار يظهر بوصفه مفترضا متخيلا، ومن ثم تستخدم الأفعال في صيغة المستقبل، ويتم صياغة الحوار علي نحو يوحي بأنه لابد أن يحدث، بل أن يتكرر دوما بتكرار ظهور هؤلاء "الظلال". فالظل هو الذي يذهب إلي مدينة اللذة مسوقا بقوي غامضة، ولا يكاد يدرك ما يحدث له حتى تأتي تلك اللحظات الأخيرة التي تكشف عجزه الكامل عن الفعل، كما تكشف عن سقوطه الكامل في هوة مدينة اللذة بلا أمل في الخلاص.

يبدأ هذا الجزء علي النحو الآتي: "ستراه مسرعا نحوك يتوكأ علي عصاه، بشعره ولحيته المخضبتين بغير إتقان. وسيرفع عصاه في وجهك. لا تخف؛ فهذه طريقته دائما".(٣٨٥)

إن الرواية تقدمه بوصفه نمطا اعتاد ذلك النوع من الحوار. إنه حوار من طرف واحد، ومن ثم لا يكون لك أي حضور حقيقي. إنك لن تنبس ببنت شفة لسبب بسيط هو أنك لست حاضرا بذاتك منذ البداية. أنت لست سوي شاهد علي ما يشبه الاعتراف الذي يقر به وربما يكون معادلا للكاتب نفسه.

إن الظل يرفع عصاه في وجهك. وهذه الإيماءة قد تعني التهديد، لكن الراوي يبادر بأن يخبرك بأن هذه ليست سوي " مصاحبة إيمائية" ترتبط بطبيعته: "**وسيرفع عصاه في وجهك. لا تخف فهذه طريقته دائما**".(٣٨٦) إن هذه المصاحبة الإيمائية تكشف عن إحساسه بأن هذه العصا قد أصبحت جزءا من جسده كأنها يده أو إصبعه. لكنها من ناحية أخري إشارة إلي ما حدث من خلل في بنائه النفسي بحيث لم يعد قادرا علي ضبط إيماءاته وضبط علاقاته بالآخرين. إنه يبدأ فورا في فتح حوار كأنه كان مستمرا فيه من قبل. أما الموضوع فإنه يدور حول خبرته بالنساء. وهو يتخيل أن المتلقي المفترض يخاطبه ويطرح عليه أسئلة، ومن ثم فإنه يقدم إجابات علي تلك الأسئلة، بعد أن يبدأ بكلمة أو جملة تكشف عن محتوي السؤال المتخيل.

---

(٣٨٤) عزت القمحاوي، ٧١ وتاليتها.

(٣٨٥) نفسه، ١٠٥.

(٣٨٦) نفسه، ١٠٥.

عندما يستحضر "الظل" أوهامه وخيالاته المرتبطة بالشبق يخرج من الحوار لينشغل بتصوره للإناث، وهو يفترعهن بقضيب صناعي منتصب يحمله في جيبه، حتى يصل إلي حالة إشباع كاملة متخيلة. "**وفجأة يرسـل بصره إلي البعيد، ويتهلل وجهه المتغضن. يصيح: أخيرا! يفتح ذراعيه ويحتضن الهـواء، يتـرك العصـا المعلقة في الهواء تسقط. يمد يده إلي جيبه، يخرج علبة سوداء، يضغط قفلها فينطلق منها سلاح صناعي منتصب وقد زين رأسه بشرائط ملونة، يرقّصه في الهواء ويضرب الأرض بسـاقيه المقوسـتين، ويهتـز بعنف يتصاعد ثم يخمد. يضغط السلاح فيتحول مرة أخري إلي علبة مستديرة، يدسها في جيبـه، ويخـرج منديلا يجفف عرقه، ثم ينحني ليلتقط العصا. يثبتها في الأرض ويرتكز عليها بكلتا يديه**".[٣٨٧]

بعد أن يكتمل إشباعه يومئ إيماءات تفتح الباب لتواصل أعمق:"**وسيتنهد طويلا، ويهـرش فـي رأسـه، ويطلب سيجارة يكون عليك أن تشعلها له، فيجذب نفسا عميقا.**"[٣٨٨] لكنه لا يلبث أن يكشف عـن أوهـام أخري تملأ وعيه، فيوهمك أو يوهم نفسه بأن السيارة التي مرقت بجانبكم هي سيارة زوج المرأة يطارده في كل مكان. إنه يوالي اعترافاته المترددة، حتى ينتهي إلي القول بأن النجاة الحقيقية تكمن في الابتعاد عن تلـك اللذة المزيفة التي لا تورث سوي العذاب. لكن الاعتراف يصل إلي ذروته حين لا يتمكن من الاستمرار فـي ادعاءاته حول مغامراته الجنسية فيجهش بالبكاء طالبا منك أن تدله علي طريق المتاهة.

هنا تختتم الرواية بالشك في هوية كل من المتحدث والمخاطب، وفي ذلك إشارة موحية تجعل القارئ يعيد تأمل الرواية مرة أخري، بحيث يختار له موقعا محددا من بقية شخوص الرواية، وفي الأغلب فإنه سـيجعل نفسه الراوي والمتلقي المفترض معا.

---

(٣٨٧) عزت القمحاوي، ١٠٦ وتاليتها.

(٣٨٨) نفسه، ١٠٧.

الخـاتمة

تتميز هذه الدراسة بطبيعتها التطبيقية، في كل صفحاتها، فيما عدا التمهيد، ومن ثم يصعب تقديم كل النتائج التي انتهي إليها البحث، وعلي الرغم من هذا يمكن تقديم بعضها في هذا المقام.

لقد تناول التمهيد صور الخطاب المتعلق بالجسد، وبدأ بتحليل مفهوم الجسد فيلولوجيا، من خـلال بحثـه وبحث مرادفاته في المعاجم العربية، وقد اتضح أن مادة "جسد" -مقارنة بمادة جسم وجثث وجرم وبدن- هي الوحيدة التي تلتصق بالإنسان من حيث ماهيته لصوقا شديدا؛ فهي مادة تستبعد معني الامتلاء والسمن، وكذلك معني الهيئة الخارجية. ومن ثم كان اختيار كلمة الجسد في هذه الدراسة مناسبا لما كنا بصـدد تأملـه مـن تجليات تمثيلية للجسد في الإبداع الروائي العربي المعاصر.

وقد أتبع ذلك بدراسة الجسد في نوعين من الكتابات يكادان يكونان علي طرفي نقـيض للوهلة الأولي؛ أعني بذلك الكتابات الصوفية، والكتابات التراثية المتعلقة بالجنس، ولوحظ أن الفكر الصـوفي يؤكد الجانب الروحي في كل تأمل يتعلق بالجسد. وقد أمكن النظر إلي الجسد –فـي الخطـاب الصـوفي- بوصفه حجابا مرحليا، حيث يبدأ الصوفي بالعزلة والزهد لعزل شرط الجسد من منظومة التواصل، رغبة في الوصول إلي الحق، كما يتم التخلص منه في المعراج الروحي سعيا إلي المعرفة. ومن ناحية أخـري يمثـل الجسد حجابا استراتيجيا يكون بحاجة إلي الاستبعاد بالموت رغبة في الاتصال بالمطلق.

وعند دراسة الجسد في الكتابات التراثية المتعلقة بالجنس، تبين تأثر تلـك الكتابـات بالبيئـة والطبيعـة الحضارية للغة في تركيباتها الفيلولوجية تأثرا لافتا، كما تبين سيطرة الرؤية الذكورية علي تلـك الكتابـات، وارتباط تلك الكتب بالسلطة (قبولا ورفضا) علي نحو ما.

وأخيرا تم -في التمهيد- دراسة الجسد في الخطاب المعاصر، ولوحظ ما يتمتع به الجسد من مركزية في الخطاب المعاصر، تتمثل في ذلك الاهتمام الكبير به في الحقول المعرفية المختلفة علي نحو لافت. ولـوحظ في مختلف الخطابات أمران؛ أولهما الحرص علي بحث الجسد في الجذور المعرفية داخل كل حقل معرفـي، والآخر تداخل الخطابات المختلفة المتعلقة بالجسد.

وقد اتضح بتأمل علاقة الحداثة بالجسد أن هناك طريقين متباعدين -في الظاهر- يعكسان رؤي الحداثـة تجاه جسد الإنسان؛ الطريق الأول طريق الشك في الجسد وإبعاده؛ نظرا لهشاشته، والآخر طريـق خـلاص الجسد عبر تمجيده، وصياغة مظهره.

وقد تم في نهاية التمهيد بحث طبيعة دراسة الجسد في النصوص الأدبية، وتم تأكيد أن الحديث عن الجسد داخل النصوص إنما يكون حديثا عن جسد تم ترميزه، أو جسد ينظر إليه بوصفه علامة ذات معانٍ متعـددة، ومن ثم فإن ما نستطيع أن نعرفه عن الجسد ليس سوي تمثيلاتنا له. وهذا ما تبدي بعد ذلـك فـي الفصـول التالية؛ حيث اهتم كل فصل بنوع من أنواع التمثيل المختلفة للجسد.

تناول الفصل الأول التمثيل العرفاني للجسد، من خلال دراسة رواية "التبر" لإبراهيم الكـوني، بوصـفها نموذجا لذلك النوع من التمثيل للجسد. وقد تبين أن العلاقة بين رواية "التبر" والمنظومة الصـوفية تتجـاوز بعض الملامح اللغوية المتمثلة في استخدام المعجم الصوفي، كما تتجاوز التناص بالإفادة من بعض الأحاديث النبوية التي أصبحت جزءا أساسيا من منظومة الفكر الصوفي، ليصبح التماثل الحاسم قائماً في بنية الروايـة ذاتها.

وقد لوحظ أن الحكاية التي تستند إليها رواية التبر يمكن أن تصلح لأشكال روائية شتي، ومنطلقـا لـرؤي إبداعية متفاوتة، لكن الكوني آثر أن ينطلق من منطلق رؤيوي عرفاني، ومن ثم نجد أن تمثيلات الجسد عبر تجلياتها في علاقة الشخصية المحورية والأبلق والأنثي تعد قلب هذه الرواية ومنطلقها الرئيسي. وقد لـوحظ وجود تماثل ما بين الرؤية للعلاقة بالأنثي في كل من الرواية والفكر الصوفي. ولوحظ كذلك وجـود تماثـل بينهما في بعض الرموز، وفي فهم الغربة، وطبيعة الجسد من حيث كونه حجابا مرحليا في مقام واستراتيجيا في مقام آخر، يجدر بالسالك (في الفكر الصوفي) وبالشخصية المحورية (في الرواية) التخلص منه.

وقد لوحظ خصوصية كتابة الكوني من حيث رؤيته التي ظهرت في طبيعة تمثيله العرفاني للجسد، لكـن هذا التميز ظهر كذلك في الإيماءات داخل الرواية؛ حيث إنها تتميز بوجود تنويعات إيمائية غير معتادة فـي الرواية العربية المعاصرة. وقد لفت النظر فيها أمران؛ أولهما كثرة الإيماءات المقترنة بالبيئـة الصـحراوية الخاصة بالطوارق، والآخر الولع بالإيماءات الحيوانية.

وقد أمكن بدراسة الوحدات الدلالية الإيمائية في الرواية معرفة أنها تصل إلي أكثر من مائة وعشر وحدات دلالية لكنها لا تأتي دائما مفردة، بل تقترن أكثر من وحدة معا، كأن يقترن القلق بالخوف، أو يقترن التراجـع عن أمر باتخاذ قرار آخر، أو يقترن الحزن بالأمل.. إلي آخره. وتبين تنوع هذه الإيمـاءات بـين إيمـاءات خاصة بالعلاقة بالآخر؛ كالتحبب واللوم والإيلام، وإيماءات تتعلق بالمشاعر الداخلية المرتبطة بالفرد نفسـه؛ كالفرح والحزن والأمل. وتبين أن الإيماءات التي رصدت في الرواية تصل إلي مائتين وخمـس وخمسـين إيماءة؛ خص الأبلق وحده بحوالي خمسين إيماءة منها؛ أي حوالي عشرين في المائة من مجمـل الإيمـاءات التي أومأ بها كل شخوص الرواية. وهذا أمر طبيعي؛ إذ يعتمد رسم شخصـية الأبلـق أساسـا علـي هـذه الإيماءات التي يرد فيها؛ سواء أكانت حقيقية تصدر عن تفاعله في فضاء الرواية، أو كانـت تأخـذ قيمتهـا الإيمائية من خلال ما يصل إلي إدراك الشخصيات الأخري في الرواية، وما تسبغه علي تلك الإيماءات مـن قيم إشارية. كما تبين تنوع الإيماءات الخاصة بالأبلق بين إيماءات وعرفية وتأشيرية وأيقونية.

وقد تبين أن الدلالات الإفرادية للإيماءات في الرواية تتجاوز المائة، ولكن الأبلق يعبر عن مجموعة من تلك الدلالات تصل إلي ثلاث وعشرين؛ هي : الشكوي-التوجع-الأرق-الانتمـاء-التحبـب-الاحتمـاء-الـرفض-الغضب-الجنون-الرغبة في الانطلاق-استكناه الغيب-التدبر-الترقب-الحزن-الوعد-العتاب-الضـيق-القلـق-الخوف-الحث-السخرية-الشك-الندم. تبقي دلالتان أخريان اقترنتا بالحيوانات غير الأبلـق؛ وهـي: الراحـة-خمول الروح. وهما دلالتان حرصت الرواية علي نفيهما عن الأبلق وتأكيد ما يناقضهما لديه؛ فهو يتميز بالسمو وعلو الهمة، كما أنه يتميز بحيوية روحية تجعله ينتقل من ألم إلي آخر ومن تجربة وجود إلي أخري دون كلل.

أما أعضاء الجسد وملحقاته التي تومئ فتصل إلي ثلاثة وعشرين؛ استخدم الأبلق معظمهـا (عشـرين)، وتميز عن الجميع باستخدام سبعة؛ هي : الذيل والجلد والأذنين والصديد والدم والزبد والفكين. أما الأعضـاء الأخري (وملحقاتها كالإفرازات)؛ فكانت : الجسم في مجمله-العين-الشفاه-الجلد-الفـم-الـرأس-الفكـين-الحدقة-العرق-الدموع-الوجه-الأذنين-الزبد-الجفن-الصديد-الدم. هذا بالإضافة إلي ما يصدر من صـوت وما يقابله من صمت دال.

ويلاحظ أنه من بين الإيماءات المركبة التي يصل عددها إلي ست وأربعين إيماءة، يومئ الأبلق إيمـاءات مركبة بنسبة خمسين في المائة من مجمل إيماءاته. وتجمع تلك الإيماءات المركبة بين وسـيلتين للإيمـاء أو أكثر.

وقد اتضح أن هذا الملمح من الثراء والتنوع في الإيماءات الصادرة عن الأبلق يتفق مع الرؤية التي تأملنا بعض جوانبها، حيث يمثل الأبلق الوجه الآخر للشخصية المحورية في الرواية، بل إنه يبدو متسـاميا يـدفع بتجربة الوجود الإنساني إلي أقصاها.

أما الفصل الثاني فقد تناول التمثيل الإيديولوجي للجسد من خلال دراسة رواية "وليمة لأعشـاب البحـر" لحيدر حيدر. وقد تبين أن الرواية قد تخلقت من استعارة أساسية تتمثل في أن الوطن رحم طاردة ومحتويـة معا؛ باعثة ومقبرة معا؛ مشظّية وجامعة معا. وهي الاستعارة التي انتقلت إلي الأمكنة المنتمية إلـي الـوطن؛ المدن والقري والأهوار والشواطئ، بوصفها بعض خلاياه، يسري عليها ما يسري عليه، كما انتقلـت إلـي الأشخاص الذين تحمل أجسادهم بصمات الوطن؛ الجروح والأفراح والأتراح والمسرات والمحـن والسـلامة والعطب.

وقد تبين ذلك التخلق جليا في عدة ملامح أسهمت في إذكاء الإحساس بهيمنة مفردة "الرحم" وما يتعلق بها من استعارات علي الرواية بكاملها. ومن هذه الملامح ما يأتي:

أولا : اعتماد البناء الكلي للرواية علي استعارة "الآخر رحم".

ثانيا : التعبير عن العلاقة مع الآخر اعتمادا علي استعارة "الآخر رحم".

ثالثا : التعبير عن الانتقال من مكان إلي آخر بوصفه انتقالا من رحم إلي رحم أخري.

رابعا : التعبير عن بعض المشاعر النفسية الإيجابية والسلبية اعتمادا علي استعارة الرحم.

خامسا : التعبير عن علاقة الشخوص باللغة بوصفها علاقة برحم.

سادسا : تداخل ثلاثية المرأة/الأرض/الرحم.

وقد تم بحث الإيماءات داخل الرواية وتبين ارتباطها -في الغالب- بالتعبيرات الحميمـة التـي يتجاذبهـا المشاعر الإيجابية المتعلقة بالحب العميق، والمشاعر السلبية المتعلقة بالعدوان والرغبة في تـدمير الآخـر، وبهذا يتكامل التعبير بالجسد مع استعارة الرحم التي كانت الاستعارة المحورية في العمل بأكمله، حيث كانت الرحم تجمع في استعاريتها بين النقيضين كذلك.

أما الفصل الأخير فقد تناول التمثيل الميثولوجي للجسد من خلال دراسة رواية "مدينة اللذة" لعزت القمحاوي. وهي رواية تنطلق من رؤية تجمع الجسد والمكان والأشياء في إهاب واحد. وبمعني آخر يمكن القول إنها لا تفصل الجسد عن المكان، بوصفه امتدادا لذلك الجسد، كما أنها لا تفصله عن الأشياء التي تمثل وسيلته لتمثل العالم والتفاعل معه. وهذه الرؤية تستند في جذورها المعرفية إلي جوهر الميثولوجيا القادر علي ذلك النوع من الجمع بين الأشياء بدون إحساس عميق بالمفارقة؛ ومن ثم اتكأت الرواية في بنائها وطبيعة لغتها علي الأسطورة أساسا.

وقد لوحظ احتفاء الرواية برقمين يتمتعان بطبيعة سحرية وأسطورية خاصة؛ هما الثلاثة والسبعة، ومن خلال تضافرهما يتم تقديم بناء فني رفيع متخيل، لمدينة جُردت من الخيال، ومن الفطرة.

وتحرص الرواية علي دمج الجسد في المكان في الأشياء، لكن هذا لا يهدف تحويل المادي إلي العضوي، بل يؤكد تشييء كل ما هو حي في تلك المدينة الرمزية. وانطلاقا من هذه الرؤية يتم تنميط الشخوص، ويتم إفراغها من حيويتها وتدفق روحها. هنا لا نجد شخوصا حية فاعلة، بل أنماطا تظهر ثم تختفي دون أن تتنامي. ولا يستمر عبر الرواية سوي الراوي والمخاطب المفترض. ويظل الراوي يستخدم لغة تسخر من المدينة وقاطنيها وزوارها القادمين، ومنهم المخاطب المفترض الذي يكون مهددا في نهاية الرواية بأن يصبح -إذا دخل إلي المدينة- نمطا شائها يماثل إحدي الشخصيات النمطية كذلك، وهي شخصية الظل. ولا نكاد نظفر في الرواية كلها باسم واحد، بل نجد أنماطا توصف بصفاتها المميزة أو بوظائفها.

وقد تبين أن الرواية تقدم نفسها بوصفها واقعا آخر مفارقا، كما أن النص يفرض علينا منذ البداية أن نتأمله بوصفه نصا عجائبيا. ويستند ربط هذا النص بالأدب العجائبي إلي وشائج عميقة بين مميزات العالم كما يقدمها الأدب العجائبي ونص "مدينة اللذة". وتتمثل المميزات المشتركة بينهما فيما يأتي:

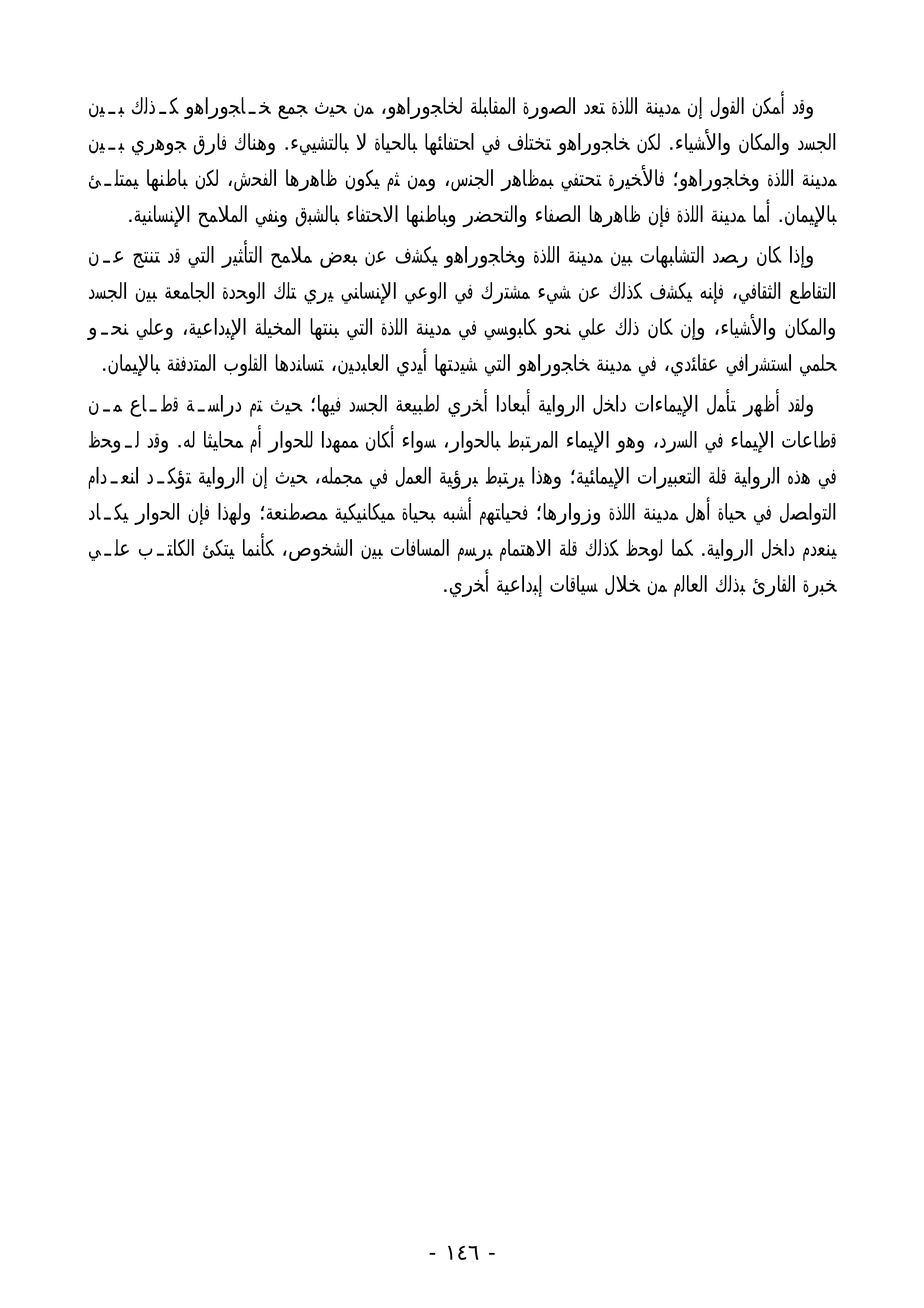
١- الحتمية الشاملة؛ أي كسر سلاسل السببية، وتدخل سببية معزولة غير موصولة بالعالم من وجهة نظر المؤمنين بقوانين الواقع.

٢- انعدام الفاصل بين الفيزيائي والعقلي، وبين الشيء والكلمة، بحيث يكون العبور بين الفكر والإدراك يسيرا، فتغدو الفكرة إحساسا، والإحساس فكرة.

٣- انمحاء الفاصل بين الذات والموضوع.

٤- خصوصية الزمان والمكان، وهو مما يسمح بتسرب العالم المادي والعالم الروحي أحدهما إلي الآخر.

وقد تبين أن الرواية تقدم رؤية لمدينة متخيلة تقترن باللذة، ومن ثم فإن تشكيل الفضاء المكاني لا يمثل الخلفية المكانية للأحداث، بل يمثل قلب الرواية، في حين تأتي الأحداث والشخوص عرضا، أو لنقل لتكمل البناء الروائي المشغول أساسا بالمكان. وقد أمكن القول إن هذه المدينة تعد المقابل المعتم لنموذج آخر في ثقافة أخري غير الثقافة العربية؛ هي مدينة "خاجوراهو" الهندية. وتماثل تلك المدينة الهندية من أوجه كثيرة "مدينة اللذة" التي أبدعها عزت القمحاوي، وتدخل أوجه التشابه تلك في إطار ما يمكن تسميته بالتقاطع الثقافي.



وقد أمكن القول إن مدينة اللذة تعد الصورة المقابلة لخاجوراهو، من حيث جمع خاجوراهو كذلك بين الجسد والمكان والأشياء. لكن خاجوراهو تختلف في احتفائها بالحياة لا بالتشييء. وهناك فارق جوهري بين مدينة اللذة وخاجوراهو؛ فالأخيرة تحتفي بمظاهر الجنس، ومن ثم يكون ظاهرها الفحش، لكن باطنها يمتلئ بالإيمان. أما مدينة اللذة فإن ظاهرها الصفاء والتحضر وباطنها الاحتفاء بالشبق ونفي الملامح الإنسانية.

وإذا كان رصد التشابهات بين مدينة اللذة وخاجوراهو يكشف عن بعض ملامح التأثير التي قد تنتج عن التقاطع الثقافي، فإنه يكشف كذلك عن شيء مشترك في الوعي الإنساني يري تلك الوحدة الجامعة بين الجسد والمكان والأشياء، وإن كان ذلك علي نحو كابوسي في مدينة اللذة التي بنتها المخيلة الإبداعية، وعلي نحو حلمي استشرافي عقائدي، في مدينة خاجوراهو التي شيدتها أيدي العابدين، تساندها القلوب المتدفقة بالإيمان.

ولقد أظهر تأمل الإيماءات داخل الرواية أبعادا أخري لطبيعة الجسد فيها؛ حيث تم دراسة قطاع من قطاعات الإيماء في السرد، وهو الإيماء المرتبط بالحوار، سواء أكان ممهدا للحوار أم محايثا له. وقد لوحظ في هذه الرواية قلة التعبيرات الإيمائية؛ وهذا يرتبط برؤية العمل في مجمله، حيث إن الرواية تؤكد انعدام التواصل في حياة أهل مدينة اللذة وزوارها؛ فحياتهم أشبه بحياة ميكانيكية مصطنعة؛ ولهذا فإن الحوار يكاد ينعدم داخل الرواية. كما لوحظ كذلك قلة الاهتمام برسم المسافات بين الشخوص، كأنما يتكئ الكاتب علي خبرة القارئ بذلك العالم من خلال سياقات إبداعية أخري.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: مصادر ومراجع عربية:

- **بنعبد العالي، عبد السلام**: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
- **التجاني، محمد بن أحمد**: تحفة العروس ومتعة النفوس، ت: خليل العطية، رياض الـريس للكتـب والنشر، لندن، ط ١، ١٩٩٢.
- **الحكيم، سعاد**: المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- **حيدر، حيدر**: وليمة لأعشاب البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س آفاق الكتابة، ع ٣٥، القاهرة، ١٩٩٩.
- **أبو خزام، أنور فؤاد**: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٣.
- **زيعور، علـي**: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- **سعيد، جلال الدين** : فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس، ط ١، يناير ١٩٩٣.
- **ابن عربي، محيي الدين**: الإسرا إلي المقام الأسري، ت: سعاد الحكيم، دندرة للطباعـة والنشـر، بيروت، ط١، ١٩٨٨.
- اصطلاحات الصوفية، ت: عبد الرحمن حسن محمود، عالم الفكر، القاهرة، (د.ت).
- التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، ت: حسن عاصي، مؤسسة بحسون، ط١، بيـروت ١٩٩٣.
- التنزلات الموصلية، ت: عبد الرحمن حسن محمود، عالم الفكر، القاهرة، (د.ت).
- الخلوة المطلقة، ت: عبد الرحمن حسن محمود، عالم الفكر، القاهرة، (د.ت).
- الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، (د.ت)، أربعة أجزاء.
- فصوص الحكم، تحقيق وتعليق: أبي العلا عفيفي، دار الفكر العربي، (د.ت).
- **فضل، صلاح**: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.
- **القمحاوي، عزت**: مدينة اللذة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س أصوات أدبية، ع ٢٠٥، القـاهرة، ط١، أبريل ١٩٩٧.
- **ابن كمال باشا، أحمد بن سليمان**: رجوع الشيخ إلي صباه، منشورات سمر، ط١، ١٩٩٤.
- **الكوني، إبراهيم**: التبر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ط٢، ١٩٩١.
- **مفتاح، محمد**: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
- **ملاينجا فاتسيايانا**: الكاما سوترا، ت: رحاب عكاوي، مؤسسة الانتشـار العربـي، بيـروت، ط١، ١٩٩٨.

- **ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي**: لسان العرب، ت: عبـد ا الكبيـر وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- **الناوتي، عروسية** : قراءة في تمثّلات الجسد من خلال الرواية التونسـية المعاصـرة، سـبتمبر ١٩٩٣، بحث مقدم إلي قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة تونس الأولي، لنيل شهادة الكفـاءة، إشراف: حمادي صمود.
- **نصر، عاطف جودة** (تقديم وتحقيق ودراسة): شرح مشكلات الفتوحات المكية لعبد الكريم الجيلـي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
- **النفزاوي، أبو عبد ا محمد بن محمد**: الروض العاطر في نزهة الخـاطر، ت: جمـال جمعـة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط٢، ١٩٩٣.
- **النقوي، ذو الفقار أحمـد**: بهجة النظر فيما يتعلق بالمؤنث والمذكر، ت: يوسف مـروة، مؤسسـة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- **الوكيل، سعيد**: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

ثانيا: مراجع مترجمة:

- **أنزيو، آني**: المرأة الأنثي بعيدا عن صفاتها؛ رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسـي، ت: طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- **إيلام، كير**: سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقـافي العربـي، بيـروت، ط١، ١٩٩٢.
- **بونجا، شوبيتا**: النشوة السماوية، ت: محمد جميل القصاص، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
- **بيرس، تشارلز سوندرز**: "تصنيف العلامات"، ت: فريال جبوري غزول، ضمن: سيزا قاسم
- ونصر حامد أبو زيد (محرران): مدخل إلي السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القـاهرة، ١٩٨٦، ط١.
- **تودوروف، تزفيتان**: مدخل إلي الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار شـرقيات، القـاهرة، ط١، ١٩٩٤.
- "مقولات السرد الأدبي"، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: رولان بارت وآخـرون: طرائـق تحليل السرد الأدبي، ت: عبد الحميد عقار وآخرين، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢.
- **دافيد لوبروتون**: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ت: محمد عرب صاصـيلا، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣
- **ستون، إلين، وسافونا، جورج**: المسرح والعلامـات، ت: سـباعي السـيد، س مسـرح، ع ١٣، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط١، (د.ت).

- **غوسيف، فلاديمير**، "في ملكوت الطبيعة والروح"، (مقال ملحق برواية التبر لإبراهيم الكوني، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ط٢، ١٩٩١).
- **كوربان، هنري**: "السهروردي المقتول مؤسس المذهب الإشراقي"، ت: عبد الرحمن بدوي، ضمن: شخصيات قلقة في الإسلام، دار سينا للنشر، ط٣، القاهرة، ١٩٩٥.
- **لايكوف، جورج، وجونسون، ومارك**: الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبـد المجيـد جحفـة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦.
- **لوتمان، يوري** : "سيميوطيقا السينما"، ت: نصر أبو زيد، ضمن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيـد (محرران): مدخل إلي السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

ثالثا: مجلات ودوريات عربية:

- **باتاي، جورج**: التحليل الفينومينولوجي للرغبة الجنسية، ت: غادة الحلـواني، مجلـة إبـداع، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧.
- **زايد، أحمد**: "الجسد والمجتمع؛ استكشافات في النظرية الاجتماعية"، مجلة إبـداع، ع٩، سـبتمبر، ١٩٩٧.
- **الزهراني، معجب** : تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصـول، مـج ١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨.
- **سليم، إلهـام** : مفهوم الجسد عند هونوريه دي بلزاك: قراءة في رواية الجلـد المسـحور، مجلـة دراسات عربية، بيروت، ع٧، مايو ١٩٩٠.
- **كلارك، كينيث**: العري في الفن وفي الحياة، ت: مني إبراهيم، مجلة إبداع، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧.
- **الوكيل، سعيد**: "الحلاج.. جدل التضحية والعشق"، مجلة سطور، ع٢٧، فبراير ١٩٩٩.

رابعا: مراجع بلغات أجنبية:

- **Argyle, Michael**: Bodily Communication, Methuen, London, ١٩٧٥.
- **Birdwhistell, Ray L.**: Kinesics and Context, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, ١٩٧٠.
- **Boyne, Roy**: "The Art of the Body in the Discourse of Postmodernity", in:
- Featherstone, Mike, and Others (ed.): The Body, Sage Publications, London, ١٩٩١.
- **Brooks, Peter**: Body Work, Harvard University Press, Cambridge, ١٩٩٣.
- **Brooks, Peter**: The Empty Space, Penguin Books, ٣rd ed., London, ١٩٩٠.
- **Featherstone, Mike, and Others** (ed.): The Body, Sage Publications, London, ١٩٩١.

- **Hall, Edward T.**: The Silent Language, Fawcett World Library, New York, ١٩٥٩. : The Hidden Dimension, Anchor Books, New York, ١٩٦٩.
- **Hayes, Alfred S**: "Paralinguistics and Kinesics", in: Approaches to Semiotics, Thomas A. Sebeok and Others (ed.), Mouton, London, ١٩٦٤.
- **Knapp, Mark**: Nonverbal Communication in Human Interaction, Holt, Rinhart and Winston, New York, ٢nd ed., ١٩٧٨.
- **Miller, Jonathan**: The Body in Question, Jonathan Cape, London, ١٩٧٨.
- **Monick, Eugene**: Castration and Male Rage: The Phallic Wound, Inner City Books, Toronto, ١٩٩١
- **Welton, Donn** (ed.): Body and Flesh, Blackwell, Oxford, ١٩٩٨.

رابعا: مجلات ودوريات أجنبية:

- **Argelander, Ronald**: "Scott Burton's Bahaviour Tableaux (١٩٧٠-٧٢)", The Drama Review.
- **Barakat, Robert A.**: "Arabic Gestures", Journal of Popular Culture, ٦ (١٩٧٢-٧٣).
- **Twersky, Rickèl**: "On Kinesics Analysis: A Discussion with Daniel N. Stern", The Drama Review.